Pamph. Art. Architect. J

DAS NIEDERLÄNDISCHE ARCHITEKTURBILD.

3 1761 09615102 2

LIBRARY JUN 2 1909

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT

HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

HANS JANTZEN

AUS HAMBURG.

HALLE a. S.
HOFBUCHDRUCKEREI VON C. A. KAEMMERER & CO.
1908.

Referent: Prof. Dr. **Adolf Goldschmidt.**

Inhalt.

Seite

Einleitung 5

Erster Teil.

Hauptformen der Bildarchitektur von Jan van Eyck bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

1. Kirchenräume des 15. Jahrhunderts 9
2. Architektur des Mittelgrundes 22
3. Italienische Einflüsse und dekorative Bildarchitektur 31

Zweiter Teil.

Das Architekturbild.

1. Die Antwerpener Maler 43
   - Hans Vredeman de Vries 43
   - Hendrick van Steenwyck der Ältere 53
   - Hendrick van Steenwyck der Jüngere . . . 63
   - Peter Neefs und seine Söhne 74
2. Antwerpener Einfluss in Holland 85
   - Bartholomeus van Bassen 85
   - Dirk van Delen 95
3. Die Haarlemer Maler 101
   - Pieter Jansz. Saenredam 101
   - Kirchenstücke der Gebrüder Berckheyde . . 111
   - Isaak van Nickelen 113
4. Rotterdam: Anthonie de Lorme 116
5. Die Delfter Gruppe 118
   - Gerard Houckgeest 118
   - Hendrick Cornelisz. van Vliet 127
   - Emanuel de Witte 133
6. Anhang: Daniel de Blieck. 140
7. Schluss 149

Einleitung.

Das Problem, das der nachstehenden Arbeit zu Grunde liegt, lautet in seiner allgemeinsten Fassung: welchen Anteil an der Bildwirkung hat die vom Maler dargestellte Architektur; wie verhalten sich die Künstler verschiedener Zeiten zur Wiedergabe baulicher Dinge?

Für die niederländische Malerei eine Antwort auf diese Fragen zu geben führte notwendig zu einer Darstellung, deren Umgrenzung durch die besondere Entwicklung des niederländischen Architekturbildes bestimmt war. Der Schwerpunkt der Arbeit lag darin, diese Entwickelung aufzuzeigen und gesondert hinzustellen. Bis zu ihrem Einsetzen, das in das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts fällt, blieb die Untersuchung allgemeiner. Bei dem Reichtum und der Verschiedenart der Bildarchitekturen war hier nur den Hauptlinien nachzugehen, die eben zu jener Entwickelung des eigentlichen Architekturstückes gelangen liessen.

Dem Maler bedeutet Bildarchitektur zunächst ein festes Gerüst von Linien, die sowohl für die tektonischen wie für die räumlichen Werte des Bildes wichtig sind. Wie er dieses Liniengerüst mit seinen architektonischen Vorstellungen behängt, wie er es in die Struktur des ganzen Werkes eingreifen lässt, das ändert sich mit der Entwickelung der Malerei.

Dieser Prozess, der sich auf das Verhältnis der Architektur zum Bildorganismus bezieht, wird zunächst ständig begleitet von jenen Veränderungen, denen die Architektur

als Stilform unterliegt. Das bedeutet eine Trübung des Problems in dem Sinne, dass stets gefragt werden muss, welche Elemente in der Bildwirkung der Architektur gehören jenem Zusammenhange an, welche sind auf den Wechsel der Stilform zurückzuführen. Und zugleich: haben die Veränderungen dieser beiden Reihen aufeinander Einfluss? Der Wechsel der Stilform berührt sich dabei aufs engste mit dem Verhältnis der bloss gemalten Baukunst zur wirklichen. Allein diese durch die Wirklichkeit bedingten Abwandlungen gehören von vornherein nicht in die beabsichtigte Untersuchung.

Es bedarf keiner näheren Begründung, dass ein Bauwerk auf einem Bilde schon nach dem Umfang, den es als zweidimensionales Flächenbild innerhalb der ganzen Bildebene einnimmt, verschiedene Wirkungswerte aufweist, welche im allgemeinen um so deutlicher sprechen werden, als der Anteil an der Füllung der Bildebene wächst. Daraus ergibt sich nun von selbst (gemäss den Gesetzen der perspektivischen Verkleinerung) die für eine Bildwirkung geringere Wichtigkeit aller der Baulichkeiten, die im Hintergrunde der Landschaft zerstreut sind, ferner der Städtedarstellungen, die sich gegen den Horizont hinziehen und ähnlicher Dinge. Sie alle bestimmen in erster Linie das Aussehen der Landschaft, ohne weiter in das Hauptthema des Bildes verflochten zu sein.

Sieht man von ihnen ab, so bleiben vorwiegend die Architekturen des Vordergrundes und des Mittelgrundes. Sie sind äusserst vielgestaltig. Es sind nicht allein Darstellungen von Bauten als Gebilden der Raumkunst, sondern überhaupt jeder Aufbau, dessen Einzelglieder der architektonischen Formenwelt entstammen oder ihrer statischen Funktion nach dem Begriff des Architektonischen unterstehen. Von besonderer Bedeutung dabei ist indessen das Mass der Durchgliederung im raumkünstlerischen Sinne. Soweit nämlich die Architektur als eigentliche Raumkunst ein Gegenstand der Malerei wird, gerät die Malerei zur Architektur in ein Verhältnis eigentümlicher Art. Die künstlerischen Gesichtspunkte

gehen hier nicht allein auf das Tektonische und Räumliche, sondern sie werden merkwürdig dadurch bedingt, dass der Künstler ein Gebilde gestaltet, das in einem andern Wirklichkeitszusammenhang schon ein in sich geschlossenes Kunstwerk ist. Nicht der dreidimensionale Raum überhaupt, sondern eine bestimmt durchgebildete Raumform wird in die Fläche gebracht.

Das Problem, das hier vorliegt, hat im Architekturbild seinen bedeutendsten Ausdruck gefunden, denn es hat gerade dies eine Ziel, den architektonisch durchgebildeten Raum bildmässig zu gestalten. Es ist daher auch klar, dass die wesentlichste Form des Architekturbildes Gestaltung des Innenraumes ist, da ja eine Aussenarchitektur schon die Beziehungen zu andern Raumformen gibt. Zugleich liegt es in der Natur jenes Problems, dass die Malerei auf solcher Linie sich der gewaltigsten Raumform zuwendet, der Kirche. Und in der Tat ist das niederländische Architekturbild fast ausschliesslich Darstellung der Kirche.

Dem Kirchenstück lässt sich in dieser Hinsicht der bürgerliche Wohnraum entgegensetzen, insofern als er verhältnismässig wenig architektonische Gliederung und Durchbildung zeigt. Seine Wirkungswerte für die bildliche Darstellung ruhen auf breiterer Basis und entsprechen in geringerem Masse den Bedingungen, die für die Entwickelung des Architekturbildes in Betracht kommen. Und so ist er auch, unterschieden vom Architekturbilde, im 17. Jahrhundert Träger einer besonderen „Raummalerei“ geworden.

Das komplizierte Raumgebilde einer Kirche darzustellen, so wie es das 17. Jahrhundert tat, verlangte gewiss die Erfahrung einer grossen Anzahl von Malergenerationen. Diese Erfahrungen sind in den Bildarchitekturen der vorangehenden Zeit gegeben, und zwar seitdem die Raumprobleme überhaupt wieder grössere Kraft gewinnen. Es geschieht dies um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert, wo an der Spitze der niederländischen Tafelmalerei die Werke der Brüder van Eyck stehen. Mit ihnen beginnend sind zunächst im folgenden

die hauptsächlichsten Beispiele von Kirchenräumen des 15. Jahrhunderts vorangestellt. Es ist dann versucht, die wichtigsten Faktoren herauszugreifen, welche bei der Ausgestaltung des Bildraumes gemäss den perspektivischen Bedingungen unseres Sehens die Bildarchitektur beeinflussen und der Entwickelung des eigentlichen Architekturstückes förderlich oder hinderlich sind.

Erster Teil.

Hauptformen der Bildarchitektur von Jan van Eyck bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

1. Kirchenräume des 15. Jahrhunderts.

Jan van Eyck hat die Vorliebe, den Bildraum architektonisch zu umgrenzen. Die besondere Wirkung seiner Bauten, die sich von einander nach ihrer Klarheit und ihren wechselnden Beziehungen zur Figur unterscheiden, liegt in letzter Hinsicht nicht in dem Grad von Genauigkeit der Ausführung, weder nach der perspektivischen noch nach der sachlichen Seite. Sondern die Architektur dient ihm in erster Linie, eine immer neue Gleichung zwischen Figur und Raum aufzustellen. Diese Gleichung wird vor allem dadurch bedingt, dass die Figur Träger der wichtigsten Bildwerte ist. Zudem steht der Mensch noch nicht im natürlichen Zusammenhang der Dinge, sondern wächst weit über das Mass seiner Umgebung hinaus. Damit sind aber von vornherein gewisse Wirkungsmöglichkeiten der Bildarchitektur ausgeschaltet. Es sind die, welche die Raumquantität betreffen, insofern sie sich unmittelbar auf die Eigengrösse des Menschen als auf unsern natürlichsten Massstab beziehen.

Unter den Kirchenräumen, die Jan auf einer Reihe seiner Bilder zeigt, ist der auf der Petersburger Verkündigung der früheste. Die Stützen der Arkaden und fast die ganze Bodenfläche werden von den weiten Gewändern der Figuren verhüllt. Der Engel ist so gestellt, dass die Verbindung des Fussbodens mit der Seitenwand verklebt wird, um der

perspektivischen Schwierigkeit aus dem Wege zu gehen.[1]) Die Raumwiedergabe entspricht nicht den allgemeinsten Bedingungen unseres perspektivischen Sehens. (Annahme eines Horizontes und eines Augenpunktes.) Das Entscheidende der Architektur liegt vielmehr in ihrer deutlichen Zuordnung zur Figur. Sie besteht darin, dass die verkürzte Seitenwand der Profilstellung des Engels und dass die zur Bildebene parallele Wand der Frontalstellung Marias entpricht. Betont wird dies noch dadurch, dass die Ecklinie in ihrer Fortsetzung auch die Figuren im Ganzen trennt. Damit dient zugleich das Architektonische einer grösseren Klarheit des Vorganges. Die Figuren haben eine Unterstützung bekommen in ihren Beziehungen zueinander. Und ihre Bildwirkung wird verstärkt durch die Resonanzfläche der Architektur.

Die Petersburger Verkündigung zeigt von den Kirchenräumen Jan van Eycks den einfachsten. Der Bau in dem Brügger Bilde mit der Madonna des Kanonikus Pala aus dem Jahre 1436 steht auf polygonalem Grundriss. Ein Zentralbau, dessen Inneres durch eine kreisrunde Säulenstellung gegliedert ist. Dass nicht ein Kirchenchor mit Umgang gemeint ist, hat Kern aus den Anhaltspunkten der perspektivischen Zeichnung wahrscheinlich gemacht.[2]) Die Anlage des Baues bringt gegenüber dem Petersburger Bilde einen grossen Reichtum räumlicher Motive. Es sind Durchblicke durch die innere Säulenstellung auf die Umfassungsmauer geschaffen, deren Fensterdurchbrechungen eine Anzahl von Lichtquellen entzünden, die wiederum das zarte Helldunkel des Raumes bedingen. Die Linien der Architektur greifen fester zwischen die Figuren mit einer leisen Rhythmisierung der Bildfläche. In den Säulen links und rechts von der Madonna liegen die schärferen Accente. Als feste Stützen stehen links und rechts am Bildrande die vordersten Säulen, die oben genau mit der Deckplatte abschneiden. Damit zu-

1) J. Kern, Die Grundzüge der Linearperspektive in der Kunst der Gebrüder van Eyck, S. 13 u. Taf. VII.

2) Kern, a. a. O. S. 11.

sammen wirkt die strenge Symmetrie der Arkadenstellung. Sie umfasst eng die grossen Figuren und schliesst die Gruppen zusammen, gibt ihnen Halt. Die Sicherheit des Hl. Donatian liegt vor allem in den ihn umgebenden Vertikalen. Indessen es fehlt wenig, dass die schweren Figuren, die mit den Säulen gleiche Höhe haben, die Architektur sprengen.

Bei weitem klarer gibt sich der Kirchenraum auf dem Dresdener Altärchen. Von den beiden seitlichen Bildrändern rollen sich die rundbogigen Arkaden völlig symmetrisch ab in die Tiefe, um sich hinter dem Baldachin der Madonna zu begegnen. Die Symmetrie wird noch verstärkt dadurch, dass von den vier Ecken des Bildes perspektivisch hervortretende Linien ausgehen: die Fluchtlinien der Säulensockel, und die Gesimse über den Arkaden. Die strenge Anordnung unterstützt auch hier wie bei dem Palabilde die Feierlichkeit des Raumes. Aber die Funktion der Architektur ist deutlicher. Die doppelte Säulenflucht steht frei, jede Säule ist ihrer ganzen Bildung nach sichtbar. Und zugleich weist alles in die Richtung der Madonna als den Mittelpunkt der ganzen Anlage.

Der Reichtum von Einzelheiten des feinen Schmuckes, mit dem Jan van Eyck die Bauglieder seiner Architekturen ausstattet, ist hier besonders deutlich. Die Verzierungen der Sockel, die ineinander verschlungenen ornamentalen Bänder der Kapitelle, aus deren Ecken sich kleine knospenartige Voluten herauslösen, die Profilierungen und das Figürliche sind mit sorgsamster Genauigkeit gearbeitet und treten doch hinter die Gesamtwirkung der Architektur zurück. Die Steinfarbe ist von einem gleichmässigen gelbgrau. Nur die Säulenschäfte sind bunt. Aber ihre Farben sind stumpf. Jan gibt den Säulen vorzugsweise ein Dunkelgrün, Rotbraun oder auch Schwarz.

Von den genannten Bildern ist das letzte in der Raumwirkung das freieste. Zugleich zeigt es die deutlichste und gleichmässigste Aufteilung der Bildfläche durch die Architektur. Ganz unerwartet kommt darnach die hohe gotische Räumlichkeit

in dem kleinen Madonnenbilde des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin. Eine Reihe deutlicher Widersprüche scheint gebunden zu liegen in der unmittelbaren Geschlossenheit der Bildwirkung. Die Kirche steht schräg zur Bildebene. Ihre Nordseite entwickelt sich diagonal durch den Bildraum.[1]) Links vorn ist das System der letzten beiden Joche vor dem Querschiff sichtbar. Es sind die Joche, unter denen die Madonna steht, die mit dem Kopfe sich auf gleicher Höhe mit den Triforien befindet. Das System ist dreiteilig. Dicht aufeinander stehen der Spitzbogen der grossen untersten Arkade, die Reihe der kleinen spitzbogigen Triforien und das schmale hohe Fenster. Die Gewölbedienste laufen ohne starke Unterbrechungen durch.

Wenn man an dem Querschiff anlangt, setzt der Maler plötzlich ab. Er benutzt schnell den Sprung zum Chor hinüber, um ein ganzes Stück höher von neuem einzusetzen mit einem neuen Bau, der zu dem Langhaus ohne jede konstruktive Verbindung steht. Dort sind nur die Gewölbeansätze, die Fenster, die Triforien und kleine Stücke der Arkaden zu sehen. Alles andere ist verdeckt durch die Madonna und durch den reichen gotischen Lettner. Dennoch lässt sich schliessen, dass die Pfeiler und Bogen dieselbe Höhe haben wie im Langhaus, da überhaupt der ganze Grund des Chorbaus gehoben ist. Man steigt über eine sechsstufige Treppe, die sich quer durch die ganze Kirche legt, hinauf in den Chor. Im Bilde ist diese Treppe unter dem Lettner und durch den Bogen links von der Madonna zu sehen. Der grosse Pfeiler hinter der Madonna muss ebenso wie die Lettnerpfeiler auf die Treppe[2]) aufstossen.

Diese sprunghafte Anlage gibt der Architektur eine ausserordentliche Lebendigkeit. Vor allem aber wird die

1) Da das Bild die eine Hälfte eines Diptychons war, hat Jan den Augenpunkt in die rechte Bildseite, also die Mitte des Gesamtwerks verlegt. Vgl. die Wiederholung im Antwerpener Museum.

2) Auch diese Treppe ist nicht folgerichtig gedacht. Die zwei sichtbaren Stücke liegen nicht auf gleichem Niveau. Die Wiederholung der Galerie Doria hat dies verbessert.

Härte in der Wahl des hohen Augenpunktes gemildert, denn die Kirche gewinnt nun im Chorbau an Höhe. Die Triforiengalerie ist dort über die Madonna hinausgerückt, und die abschliessenden Gewölbe sind vermieden. Um nun den Reichtum der architektonischen Elemente in Einklang mit der Figur zu bringen, bedarf es eines tektonischen Gerüstes, dessen Hauptstützen die vorderen Gewölberippen sind. Alle biegen sich nach rechts hinüber in die Richtung der Tafelrundung. Den flachsten Bogen bringt die erste Rippe. Der dann folgende Gurtbogen verschwindet mit dem Scheitel eben hinter dem Rahmen. Noch stärker biegt sich die Kreuzrippe des nächsten Gewölbes. Sie ist verkürzt gesehen und erscheint völlig als Rundbogen. Erst im letzten Bogen nach dem Querschiff zu begegnen sich die Dienste sichtbar im weitgeöffneten stumpfen Winkel.

Durch diese Kurvenwiederholungen tritt die Architektur der Kirche in enge Verbindung mit der Rundform des Rahmens. Diese Rundform fasst zusammen wie eine übergreifende Hand. Und hier ist der für die Bildwirkung wichtigste Punkt. Die Gestalt der Madonna ist tektonisch zunächst nur auf die Rahmenform zu beziehen: sie steht in dieser Rundung, die sich hoch über ihr wölbt. Und erst diese Rundung gibt die Verbindung mit dem Raum der Kirche. Diese Dinge werden noch deutlicher, wenn man die Wiederholung des Bildes in der Galerie Doria in Rom vergleicht. Hier hat der Kopist die Tektonik des Bildes schon nicht mehr verstanden. Die eine Seite der Kirche allein erschien ihm haltlos. Er verbreitert das Bild und baut am Rande rechts in starker Verkürzung noch ein paar Pfeiler. Infolgedessen ist aber die Madonna aus ihrer zentralen Stellung verdrängt und verliert so die einzige Verbindung mit der Rundform und der Architektur.

Das Berliner Bild zeigt die Probleme der Bildarchitektur, wie sie für Jan van Eyck bestehen, in der reichsten und differenziertesten Form. Was es mit den früher genannten Bildern gemeinsam hat, ist die bestimmte Zuordnung der Architektur zur Figur; diese wird in ihrer Bildwirkung durch

jene unterstützt. Worin es aber die andern noch übertrifft, ist die Wiedergabe des vom dämmerigen Licht erfüllten Raumes. Es ist ein Bild, vor dem Crowe und Cavalcaselle den Namen Pieter de Hoogh nannten. Das Sonnenlicht in der Tür, die Lichtflecke auf dem Boden, die feinen Schatten des Gewölbes weisen deutlich auf die Kirchenstücke des 17. Jahrhunderts.

Wie die Kirchenräume, so zeigen eine verschiedenartige Bindung von Architektur und Figur die übrigen Bildarchitekturen Jan van Eycks. Unter ihnen hat die Madonna der Sammlung Gustav Rothschild, Paris, den geringsten kubischen Wert. Die Rundbogenarchitektur läuft parallel zur Bildebene durch den Bildraum, peinlich symmetrisch, in ihren Abbrechungen wie ein Muster. Zugleich bringt sie den stärksten Zusammenschluss mit den Figuren in der Art, wie die weiblichen Heiligen in die Rundung eingestellt sind. Der Vergleich mit der Rolinmadonna des Louvre ist darin lehrreich. Während hier die Figuren zur Seite geschoben sind, damit der Ausblick in die Landschaft frei wird, übernimmt es dort gerade die Architektur, die Figuren so zu binden, dass sie nicht stören, trotzdem sie vor der Fernsicht stehen. Der Eyckschen Architektur sonst ganz fremd ist der Turm der Barbara,[1]) der auf der linken Seite des Bildes steht und der wie ein Versatzstück in die Landschaft hineingerollt ist.

Es ist öfters darauf hingewiesen, dass Jan die Formen des romanischen Stils bevorzugt. Eugen Müntz hat in diesem Zurückgreifen auf Formen der Vergangenheit ein charakteristisches Zeichen der Renaissance gesehen, eine Hinneigung zur Nachahmung der Antike.[2]) Andere haben auf den grösseren Ernst der romanischen Bauformen hingewiesen, der der Feierlichkeit Jans am besten entspreche. Ich glaube nicht, dass dies zu einer Erklärung ausreicht, sondern dass jene Er-

1) Vgl. Tschudi, Jahrbuch d. Kgl. Pr. K. XV. S. 66.

2) Gazette des Beaux-Arts. 3e pér. t. XIX, p. 473. Les influences classiques et le renouvellement de l'art dans les Flandres au XVe siècle.

scheinung in letzter Linie auf den neuen Bildstil Jans überhaupt zurückzuführen ist.

Die Raumbehandlung Jan van Eycks zeigt einen inneren Widerspruch. Dieser Widerspruch ist bedingt einerseits durch das Verlangen, den aus der Entwickelung der Gotik neu gewonnenen, im wesentlichen einheitlich gesehenen Raum möglichst zu grosser Wirkung um die Figuren als Zentren anzuordnen, andrerseits der der nordischen Gotik eigentümlichen naturalistischen Strömung zu folgen und die Räumlichkeit nach dem perspektivischen Können möglichst im Sinne eines natürlichen Raumerlebnisses zu gestalten. Soweit die erste Bedingung in Frage kommt, ist nun die Bildarchitektur für Jan vor allem ein Mittel, mit bindenden Linien das ganze Kompositionsgefüge zu beherrschen: Es sind Probleme, wie sie zur selben Zeit auch in der italienischen Kunst auftreten und zum Teil zu überraschend ähnlichen Lösungen führen. Ich möchte hier nur etwa das kleine Relief Donatellos mit der Geisselung Christi im Berliner Kaiser Friedrich-Museum anführen. In der Proportionierung der Bildfläche durch die Architektur, in ihrem Verhältnis zur Figur ist es durchaus verwandt mit der Eyckschen Madonna der Sammlung Rothschild. Die Symmetrie der Rundbogenarchitektur, ihre Anordnung über den Figuren, ihre Stellung im Bildraum und selbst die scharfen seitlichen Abschneidungen sind auf beiden Werken ganz gleichartig. Es ist nun wichtig, zu sehen, welche Rolle dabei der Rundbogen spielt in seiner Funktion als bindende Linie gegenüber der mehr trennenden Funktion des Spitzbogens. Und weiter, wie Jan überall dort den Rundbogen verwendet, wo es sich um ein Geschlossenhalten der Bildwerte und um ein tektonisches Zusammenfassen handelt. Hier wären auch die vielen rundbogigen Abschlüsse des Genter Altares zu nennen. Ferner wie etwa in der Rolinmadonna die Rundbogenfolge über der Landschaft zusammenfasst und das Getrennte der Hauptfiguren mildert. Bei dieser Bedeutung der Rundformen für seinen Bildstil lag es gemäss dem ausgeprägt naturalistischen Charakter der

nordischen Kunst gewiss nicht fern, wenn nun Jan den Rundbogen dorther nahm, wo er ihn wirklich sah: aus der romanischen Architektur.

* * *

Der Bildarchitektur Jan van Eycks in ihrem Wesen durchaus entgegengesetzt ist die des Rogier van der Weyden. Rogier liebt es, einzelne Szenen architektonisch zu umrahmen, um sie von andern Szenen oder von der Umgebung zu trennen. Ein typisches Beispiel dafür ist der Johannesaltar im Berliner Museum. Die Bildfläche wird zunächst durch eine dekorative Wand ausgefüllt, die in drei reich skulpierten Spitzbogen durchbrochen ist. An diese Wand ist der Bildraum wie ein Kasten herangeschoben. Die Spitzbogenarchitektur entspricht noch durchaus der älteren gotischen Auffassung darin, dass sie mit dem Raum, in dem der Vorgang erzählt wird, eigentlich nichts zu tun hat, sondern ihm nur vorgesetzt ist. Zudem zeigt sie bei Rogier in ihrem Aufbau selbst noch eine räumliche Inkonsequenz. Während nämlich die Bogen unten vom Bildrande ein deutliches Stück zurücktreten, um den Figuren Platz zu schaffen, liegen sie oben nicht in derselben Ebene, sondern mehr vorn, wo sie an den oberen Bildrand anstossen.

Wie der Mangel an räumlicher Einheit bei Rogier auf die Gestaltung seiner Bildarchitekturen den grössten Einfluss hat, zeigt am besten der Vergleich eines Kirchenraumes mit solchen, die wir von Jan van Eyck her kennen. Auf dem rechten Flügel des grossen Altares mit der Anbetung der Hl. drei Könige in der Münchener Pinakothek ist die Darbringung im Tempel erzählt. Durch einen offenen Vorraum, in welchem die Figuren stehen, sieht man in die Kirche; ihre Aussenseite ist zum Teil rechts durch die offenen Arkaden jenes Vorraumes zu erkennen, zum Teil links auf der mittleren Tafel des Altars. Die Kirche ist als Oktogonalbau gedacht, dessen eine Seite in grossem Flachbogen sich nach dem Beschauer zu öffnet. Diese Anordnung ist für die Wirkung der Architektur äusserst ungünstig. Der Zusammenhang der Räumlichkeit ist zerstückt und wird vom Beschauer mehr

erraten als erschaut. Das Streben, Innenbau und Aussenbau zugleich zu zeigen, geht noch auf die Gewohnheiten gotischer Bildarchitekturen zurück, die auf falschen perspektivischen Vorstellungen beruhen und auf der Vorliebe, einzelne Bauteile der grösseren Vollständigkeit halber in die Fläche zu legen. Nichts von den reichen Stimmungen eines romanischen Innenraumes, wie sie Jan van Eyck gab, findet sich bei Rogier, der hier als Ausnahme ebenfalls romanische Architektur verwendet. Die Lichtverhältnisse drücken sich in den Farben fast schematisch aus. Vorn die Vorhalle und die Aussenseite, die man rechts sieht, liegen im Schatten und sind grau gehalten. Der Hauptraum liegt im Tageslicht, und der Stein hat dort eine gleichmässig helle stumpf gelbbraune Farbe. Die Schatten des Umganges sind dunkelbraun, die Fensterflächen einfach weiss mit schwarzem Gitterwerk, nur die unteren Fenster durch buntes Glas belebt. Reichere grünlich gelbe und warme Töne hat die Aussenseite, die in der Haupttafel sichtbar ist. Es ist bezeichnend, dass dieses Stück, sobald man es für sich allein sieht, weit besser den Eindruck eines mächtigen Baues wiedergibt, als die Teile auf dem Flügel.[1]) Als Vorbild für die Darstellung der Kirche wird St. Gereon in Köln genannt. Indessen sind die Ähnlichkeiten nur ganz allgemeiner Natur.

Weit fortschrittlicher nach Seite der Konsequenz in der organischen Gestaltung des Baues ist der Raum auf dem grossen Triptychon der sieben Sakramente in der Antwerpener Galerie, ein Bild, das teils dem Rogier selbst zugeschrieben, teils als Schulbild genannt wird. Der ganze Bildraum des dreiflügeligen Altarstücks ist einheitlich als der Raum einer dreischiffigen gotischen Kirche genommen. Und zwar ist der

1) Wiederholungen dieses Innenraums befinden sich auf einem Bilde des Brüsseler Museums (No. 556) und in der Sammlung des Grafen Czernin zu Wien. Das letzte Stück hat am linken Bildrande einen grossen Pfeilerbau als stärkeren seitlichen Abschluss. Über die verschiedenen Zuweisungen vgl. Wauters im Brüsseler Katalog 1906, S. 244 und Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling, S. 287.

Raum für einen Horizont angelegt, und alle Orthogonalen der drei Tafeln haben im wesentlichen denselben Fluchtpunkt.[1]) Eine solche Architektur bleibt unter den gewohnten Bauten Rogiers auffallend. Der Vorliebe des Künstlers, die Architektur als Rahmenbau für eine Szene zu verwenden, begegnet man erst innerhalb des Ganzen, indem die einzelnen Handlungen über die Kapellen der Seitenschiffe verteilt sind. Woher das Motiv des ganzen Kirchenraumes aber gewonnen ist, bleibt nicht zweifelhaft. Fällt doch sogleich die Verwandtschaft des Mittelstücks mit Jans Kirchenmadonna in Berlin auf. Wie hier ist auch dort der Hauptraum mit dem Blick über das Querschiff hinweg auf den Chor so angeordnet, dass nur die eine Wand vollständig übersehen werden kann, während die andere senkrecht zur Bildebene und zum Horizont gedacht ist und gerade hinter dem Rahmen versteckt wird, um die ungewöhnliche perspektivische Verkürzung zu vermeiden. Nur der etwas vorspringende Vierungspfeiler ist sichtbar und gibt einen seitlichen, wenn auch schwachen Bildschluss.

Dass Jans Vorbild auf Rogier und dessen Schule eingewirkt hat, dafür gibt in diesem Zusammenhang einen noch deutlicheren Beweis jenes Werk im Prado, das ebenfalls wie das Antwerpener Bild den Kruzifixus in einer Kirche darstellt. Wenn auch Rogiers Eigenhändigkeit bei diesem Stück schon wegen der groben Ausführung nicht in Frage kommen kann, so erlaubt es doch den Schluss auf ein Original des Meisters. Die Architektur bringt eine sonderbare Kreuzung zwischen den Räumen der beiden führenden Maler. Die Kirche, in derselben Orientierung und Fassung wie bei Jan, ist nach Rogiers Art an einen dekorativen skulpierten Spitzbogen herangeschoben und zeigt zudem in ihren Baugliedern enge Verwandtschaft mit dem Antwerpener Sakramentsaltar. Zugleich aber hat der Künstler offenbar dieselbe Lebendigkeit der Architektur erreichen wollen wie auf dem Berliner Bilde

1) Über die Fortschritte der perspektivischen Darstellung in der niederländischen Malerei vgl. Kern, a. a. O. S. 20 ff.

Jans. Freilich verwendet er ein recht äusserliches Mittel. Er lässt nämlich die Triforien über den Arkaden des Vordergrundes fort. Und damit stehen Chor und Langhaus in einem ähnlichen Verhältnis, wie es in dem Vorbild so fein ausgenutzt ist. Dagegen bedeutet ein entschiedenes Abweichen der seitliche Raumschluss rechts. Genau wie die Kopie der Eyckschen Kirchenmadonna (Slg. Doria, Rom) es tut, so baut der Maler des Madrider Bildes ein paar Pfeiler in starker Verkürzung in das Bild hinein. Es entspricht dies offenbar dem Raumgefühl vom Ende des Jahrhunderts. Das tektonische Gleichgewicht an einer entscheidenden Stelle zu schaffen überlässt man nicht mehr einfach dem Rahmen.

Gegenüber dieser Tafel zeigt das Kirchenstück des Antwerpener Sakramentsaltars eine mehr organische Weiterführung des Eyckschen Motivs. Freilich lässt sich sagen, dass alles, was der Künstler hier an Folgerichtigkeit der Konstruktion gewinnt, zugleich eine grössere Nüchternheit der Wirkung mit sich bringt. Dazu trägt bei die Art, wie die Seitenschiffe hinzugefügt sind. Das Bildformat passt sich der verschiedenen Schiffshöhe an. Es hat dies etwas Äusserliches, Spielerisches, womit der Eindruck erweckt wird, als sei das Triptychon der Querschnitt durch ein Kirchenmodell. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die plastische, innerhalb des Bildes in sich geschlossene Konstruktion. Besonders das Gewölbe des Mittelschiffs gibt in seiner Vollständigkeit einen nachdrücklichen oberen Abschluss mit einem System regelmässiger Bogenlinien. Was aber den Raum bei weitem mehr von der Bildung Jans unterscheidet, das ist die verschiedene Wiedergabe der Stimmung in Licht und Farbe. Hierin wirkt das Antwerpener Stück mit der scharfen Hervorhebung der einzelnen dünnen Rippen, mit den verhältnismässig dünnen Säulen und in der kühlen gleichmässig grauen Steinfarbe wie eine ausgezeichnete Eisenkonstruktion und betont auch damit das Plastische und Modellmässige.

Der Antwerpener Sakramentsaltar ist etwa 1460 entstanden. In der dreischiffigen Anlage der Räumlichkeit gibt

er zum ersten Mal den Typus einer Kirchenansicht, wie sie auch im 17. Jahrhundert für die Antwerpener Architekturmaler, vor allem für die Neefs bezeichnend ist.

Näher zu Jan van Eyck führen wieder die Kirchenarchitekturen, die die alte holländische Malerei besitzt. Die Auferweckung des Lazarus, das einzige sichere Bild Albert Ouwaters, spielt in einem spätromanischen Chor, der der Architektur auf dem Bilde der Pala-Madonna eng verwandt ist. Stellt man die beiden Tafeln nebeneinander, so ist es, als sei bei Ouwater die Architektur förmlich gewachsen und habe zugleich das Breitbild in ein Hochformat verändert. Die Säulen ragen frei über die Figuren hinaus. Dass jene im Verhältnis zu diesen noch immer zu klein sind, hat schon van Mander erwähnt.[1]) Das Wirksamste des Baues ist der obere Abschluss mit der doppelten Reihe der Rundbogen. Ihre schön geschwungenen, einander durchschneidenden Linien geben ein ungewöhnlich feines und prächtiges Schauspiel. Die Symmetrie regelt diesen Ablauf der Linien, der zudem noch durch die zwischen den Säulen ausgespannte Wand isoliert wird und andrerseits durch den Gegensatz zwischen der lichten steinfarbenen Rückwand und dem schattigen Gewölbe weiter vorn in seiner Wirkung hervorgehoben wird. Es ist die einzige Architektur in den Gemälden des Jahrhunderts, die die feinen Elemente van Eyckscher Rundbogenbauten weiterentwickelt.

Van Mander berichtet, dass Geertgen tot S. Jans eine Ansicht der Grossen Kirche in Haarlem gemalt habe: „seer vast en aerdigh gehandelt", die sich in der Kirche selbst befinde.[2]) Dieses Architekturbild ist nicht erhalten. Indessen befindet sich im Amsterdamer Reichsmuseum ein Kirchenstück desselben Malers mit der Darstellung der Hl. Sippe, das uns zeigt, wie die Holländer am Ende des Jahrhunderts einen Kirchenraum wiedergeben. Die Architektur der Tafel hat

1) Carel van Mander, Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche Schilders, Übersetzung Floerke I, 66.

2) a. a. O. S. 70.

weder die feine Tektonik wie bei Eyck und Ouwater noch die harte Geschlossenheit des Sakramentsaltars aus der Rogierschule. Der Blick ist wie üblich durch das Hauptschiff auf den Chor gerichtet, doch höchst auffallend wirkt das Zwanglose des Raumausschnitts. Die Raumentwickelung von den Bildgrenzen her ist möglichst frei gegeben, ohne dass eine Abrundung innerhalb der Bildfläche versucht wird. Besonders sind oben die Überschneidungen des Gewölbes und der seitlichen Arkaden rücksichtsloser als je vorher. Dagegen ist der Horizont noch ebenso hoch angenommen wie in den bisher genannten Architekturen. Er läuft noch oberhalb der Köpfe der stehenden Figuren und hat damit eine starke Bodenaufsicht zur Folge. Die Anordnung der Pfeiler in der Fläche entspricht der Gruppierung der vorn befindlichen Personen. Wie mitten zwischen diesen Figuren hindurch an den seitlich sitzenden Frauen vorbei der Raum über den Mittelgrund hinweg bis zum Lettner klar und kontinuierlich sich entfaltet, das erweist deutlich den Fortschritt, den in raumdarstellerischer Hinsicht die Malerei am Ende des Jahrhunderts errungen hat. Bei Geertgen ist nichts mehr von dem Farbenschema zu spüren, das noch vielfach den Bildarchitekturen des 15. Jahrhunderts von der gotischen Malweise her anhaftet. Nach der Tiefe zu sind die Pfeiler aufgelichtet. Es folgen sich ein Schwarzbraun, dunkles Violett, Olivbraun und ein gelbliches Rosa. Die Luftperspektive nach dem Chor zu ist ausserordentlich fein beobachtet, die Zeichnung in dem kurz aufsteigendem Gewölbe dort fast ganz verschwunden. Und das helle Sonnenlicht entzündet in dem Gewölbe ein prachtvoll warmes Weissgelb, wie es nur noch in den Kirchen des 17. Jahrhunderts erscheint.

2. Architektur des Mittelgrundes.

Auch sofern die Bildarchitektur nicht Darstellung eines Innenraumes ist, entwickelt sie neue Bildwerte, die durch die Fortschritte der Malerei in raumdarstellerischer Hinsicht bedingt sind. Und zwar sollen hier zunächst diejenigen Faktoren erörtert werden, die eine neue Stellung der Architektur im Raum betreffen, wie sie vorwiegend im späteren Verlaufe des Jahrhunderts bemerkbar sind.

Die niederländische Malerei bildet in allmählicher Entwickelung während des 15. Jahrhunderts die Kontinuität des Raumes aus; sie versucht, die natürliche Verbindung vom Vordergrund über den Mittelgrund zum Hintergrund herzustellen. Bei Jan van Eyck ist der Bildraum noch im wesentlichen nur nach Vordergrund und Hintergrund geschieden, und dasselbe ist bei Rogier van der Weyden der Fall: der Mittelgrund wird übersprungen oder geschickt verdeckt.

Die Entwickelung vollzieht sich nun so, dass in der Durchbildung und Ausgestaltung des Mittelgrundes jene Kontinuität des Raumes erlangt wird. Damit geht Hand in Hand, wie die Dinge im Bildraum mehr und mehr gemäss unsern natürlichen Sehbedingungen sich einordnen. Dieser Prozess, der allmählich zu grösserer Konsequenz der räumlichen Darstellung führt, hat für die Bildarchitektur gewisse Veränderungen zur Folge, die sich in erster Linie am Aussenbau zeigen. Denn es kommt mit der Ausgestaltung des Mittelgrundes gleichsam ein neues „Bauterrain“ zur Geltung, das bisher vom Maler noch garnicht ausgenutzt war. Es ist klar, dass ein Bau, der vom unteren Bildrand hinter den Vordergrund zurückgeschoben wird, seine optische Erscheinung völlig verändert und so für die Bildwirkung ein ganz neues Element wird. Von hier aus gesehen wird daher der „Mittelgrundbau“ ein wichtiges Glied für die Entwickelung der Architekturdarstellung überhaupt.

Den Charakter eines Mittelgrundbaues tragen auf Tafelbildern der ersten Jahrhunderthälfte nur vereinzelte Bildarchitekturen. Von den Arbeiten Jan van Eycks ist vor allem der Turm auf der Zeichnung der Heiligen Barbara (datiert 1437) zu nennen, die sich im Antwerpener Museum befindet. Er kennzeichnet sich besonders deutlich als „Mittelgrundbau", da sich die drei Geländestufen deutlich voneinander unterscheiden.[1]) Für Rogier van der Weyden ist als Beispiel jene Teilansicht der Kirche anzuführen, die sich auf dem Mittelstück des Münchener Altars befindet. Aber diese Architekturen (es erübrigt sich, die Beispiele zu vermehren) sind doch nicht derart, dass sich nun aus ihrer Gesamtansicht eine deutlich fassbare Entfernung vom vorderen Bildrande ergäbe.

Anders ist das auf Bildern, die im letzten Viertel des Jahrhunderts entstanden sind. Etwa 1475 ist nach Warburg[2]) der Portinarialtar des Hugo van der Goes anzusetzen. Hinter der Ruine und hinter dem Platz nun, auf dem sich hier der Vorgang mit den anbetenden Hirten abspielt, steht ein Gebäude, das seiner Bildwirkung nach etwas völlig Neues bringt.

Der Bau ist in einer Entfernung gegeben, die es ermöglicht, ihn nach seiner Erscheinung als Aussenarchitektur zu erfassen und zugleich noch alle Einzelheiten wahrzunehmen wie die Fugen der Quadern, die Bretter der Holzverkleidung, die in die Mauer eingelassene Tafel u. s. w. Diese Momente bedingen eine noch deutliche Plastizität des Baukörpers, die zusammen mit dem Umfang, den der Bau als Flächenbild innerhalb der ganzen Bildebene einnimmt, dem Beschauer die räumliche Distanz anschaulich machen. Die Klarheit dieser Distanz verstärkt der Künstler in dem Portinarialtar, indem er die Architekturmassen nach rechts hin staffelt und so eine Reihe sich hintereinander schiebender Wände, die freilich mit grösster Natürlichkeit angelegt sind, erhält.

---

1) Über die Raumbehandlung der Landschaft vgl. Schubert-Soldern, F. v.: Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, S. 38 ff.

2) Vgl. Jahrbuch d. Kgl. Pr. K. XXIII, S. 247 ff.

Das Neuartige der Architekturerscheinung erstreckt sich nun nicht allein auf den Mittelgrundbau, sondern kommt auch ganz allgemein in dem veränderten Verhältnis der Ruine zu den Figuren zum Ausdruck. Einen solch mächtigen gotischen Rundpfeiler, wie er links vorn im Bilde steht, weist kein früheres Bild auf.[1]) Und dasselbe gilt von den Dimensionen der Ruine überhaupt. Die Architektur als Masse wird gegenüber den Figuren weit eindringlicher als je vorher betont und damit ein natürlicheres Verhältnis angebahnt. Vergleicht man etwa die Baulichkeiten auf früheren Bildern verwandter Themen, so tritt auch der Unterschied in der Stellung der Architektur zum Bildganzen klar hervor. So ist bei der Anbetung der Könige des Rogier die vollständige Stallruine zu sehen mit dem Dach und darüber noch ein Stück des Himmels. In der Anbetung des „Meisters der Perle von Brabant" zu München ist das Dach schon höher hinaufgerückt. Man sieht nur noch den unteren Rand. (Die Ruinenmauer geht auffallend orthogonal in die Tiefe.) Hugo van der Goes darnach gibt nun den einzelnen Baugliedern solche Abmessungen, dass der obere Abschluss der Ruine garnicht mehr in den Bildrahmen fällt. Der Bau wird überall vom Bildrand durchschnitten.

In der Ausgestaltung der Architektur des Mittelgrundes, die auf den Gemälden der letzten beiden Jahrzehnte des Jahrhunderts immer häufiger auftritt, zeigt sich nun ein grosser Reichtum an Motiven. Das Wesentliche ist indessen, dass durch die neue Gesamterscheinung einer Aussenarchitektur eine neue räumliche Distanz verdeutlicht wird, die die ältere Kunst nur in einzelnen Ausnahmefällen kannte. Zum Teil schliessen sich die Bauten an solche des Vordergrundes an, wobei die Übergänge je nach der perspektivischen Sicherheit

---

1) Emile Mâle ist geneigt, das Vorkommen solcher Säulen auf Adorationsbildern aus den Gewohnheiten alter französischer und vlämischer Mysterien zu erklären, die die Säule nach dem Text des Hl. Bonaventura verwendeten. Vgl. Gazette des Beaux-Arts XXXI, S. 222.

gegeben werden. Zum Teil werden sie unabhängig vom Vordergrund errichtet und rücken weiter in die Landschaft hinein.

Eine charakteristische Verwendung findet der Mittelgrundbau als Begrenzung eines Platzes. Als frühes Beispiel dafür ist das Sibyllenbild des Städelschen Instituts in Frankfurt zu nennen, das von einem Nachfolger des Dirk Bouts herrührt.[1]) Der Burghof wird zum Teil von rechtwinklig aufeinanderstossenden Baulichkeiten eingeschlossen. Und diese tragen die Merkmale des eben gekennzeichneten neuen Verhältnisses zum Bildraum. Auch aus diesem Grunde können sie nicht der älteren Kunst des Dirk Bouts angehören. Wie gerade diese Architektur des von Gebäuden umgebenen Platzes sich zu Beginn des folgenden Jahrhunderts besonders reich entwickelt, wird später zu besprechen sein.

Etwas abseits führenden Einflüssen begegnen wir in den Bildarchitekturen Memlings. Bei ihm zeigt sich öfter eine Funktion der Architektur, die an ähnliche Erscheinungen bei Rogier van der Weyden und noch mehr bei Simon Marmion erinnert: nämlich einzelne Szenen eines Vorganges voneinander zu trennen. Diese Architektur der Erzählung, wie man sie nennen könnte, findet sich am ausgedehntesten auf der „Passion Christi" der Turiner Pinakothek. Die Begebenheiten spielen sich hier auf einem gleichsam riesigen Komplex von Mittelgrundbauten ab. Fragen wir, wo vor allem die Architektur der Erzählung zu Hause war, so ist die Antwort: auf dem Theater. Von E. Mâle ist der grosse Einfluss der Mysterienbühne auf die Darstellungen der Maler nachgewiesen.[2]) Und darnach bleibt kein Zweifel, dass zum Beispiel eine Architektur wie auf dem Turiner Bilde Memlings sich durchaus

---

1) Vgl. Voll, a. a. O. S. 118 ff.

2) Le renouvellement de l'Art par les »mystères« in der Gazette des Beaux Arts, 3 p. XXXI. Der Einfluss grade der Bühnenarchitektur auf die Bildarchitektur hat viele Parallelen in der Antike. Vgl. Delbrück, Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive in der griechischen Kunst, Bonn 1899. Diss. S. 40. Ferner Kunstchronik XVIII N. f. S. 330.

an den Schmuck einer Mysterienbühne anlehnt. Mâle bildet in dem genannten Aufsatze (S. 393) eine Miniatur des 16. Jahrhunderts ab (Bibl. Nat. ms. français 12536), die solche Bühnenarchitektur wiedergibt. Gemäss dem Zeitstil zeigen diese Bauten Renaissanceformen. Aber das Nebeneinander der einzelnen Stücke, die die Bezeichnungen Tempel, Palast, ein Saal u. s. w. tragen, ist dasselbe. Dass auch die Maler des 16. Jahrhunderts noch manchmal ihre Bildarchitekturen von der Bühne nahmen, dafür möchte ich als Beispiel ein Triptychon der Brüsseler Galerie (No. 582) anführen, das um 1540 anzusetzen ist. Es sind Vorgänge aus dem Leben des Hl. Benedikt dargestellt. Auf den Flügeln sind nun die einzelnen Szenen in einzelnen von einander abgeschlossenen Räumlichkeiten, Schilderhäusern gleich, untergebracht, die, gestaffelt, sich über den ganzen Mittelgrund verteilen. Nicht allein, dass diese Bauten auf den ersten Blick ihre Theaternatur verraten, sondern sie sind auch in jeder Hinsicht denen der bei Mâle genannten Bühnenminiatur verwandt.

Indessen diese Fälle sind vereinzelt. Indem mit dem neuen Jahrhundert die einheitlich durchkomponierte Szene herrschend wird, kommt auch in die Architektur im allgemeinen eine einheitlichere Gestaltung.

Klarer auf der Hauptlinie, auf der sich der Mittelgrundbau entwickelt, finden sich einige Bauten bei Gerard David. In seinem „Urteil des Kambyses“ von 1498 zu Brügge ist die Architektur vom rechten Bildrande aus schräg in die Tiefe gebaut. Obwohl aber hier die entfernteren Bauten nach ihrer Darstellungsart der Entfernung des Beschauers vom Mittelgrunde entsprechen, so wird doch der Eindruck beeinträchtigt durch den Mangel an Raumkontinuität. „Nie hat David die räumliche Einheit zwischen Vordergrund und Hintergrund weniger erreicht als hier.“ [1]) Der Künstler braucht die gedrängte Figurengruppe, um das Terrain gänzlich zu verdecken. Charakteristischer ist die Anbetung der Könige in der Londoner Nationalgalerie. Hier erscheinen die Ver-

1) Bodenhausen, Gerard David und seine Schule, S. 136.

hältnisse des Mittelgrundbaues am feinsten abgewogen. Mit seiner perspektivisch verkürzten Front schliesst er sich der Ruinenmauer an und hilft damit eine ausgedehnte orthogonale Wand schaffen, die für die Tiefenwirkung des Bildes von der grössten Wichtigkeit ist. Aber auch nach seiner Bildwirkung übertrifft dieser Bau alle bisherigen Architekturen, die an dieser Stelle des Bildraums gestanden haben. Er gibt die exakte Ansicht einer kubisch klaren Form, deren neue und ungewohnte Stellung man gleichsam noch an der Sorgfältigkeit der Behandlung spürt.[1]) Jeder einzelne Mauerstein ist deutlich angegeben, sodass der Bau wie eben aus dem Ei geschält erscheint. Während also die Gesamterscheinung dem Mittelgrund entspricht, ist die Behandlung der Architekturoberfläche noch nach dem Massstab des Vordergrundes gegeben, eine Erscheinung, die sich auch sonst bei den Mittelgrundbauten dieser Zeit beobachten lässt.

Die bedeutendste Entfaltung dieser Architektur gibt die mit dem Namen des Mabuse bezeichnete Anbetung der Könige in Castle Howard. Den Bildraum beherrscht eine gewaltige Ruine. Ihre Abmessungen gehen weit über alles hinaus, was sonst die Bildarchitektur des 15. Jahrhunderts zeigt. An Gerard David erinnert noch die genaue Behandlung der Ziegelsteine und Quadern. Aber das Verhältnis der Architektur zur Figur ist viel fortgeschrittener. Wenn derartige Bauten in den älteren Werken stets etwas zu klein für den Raum erscheinen, so meint man, in dieser Ruine des Mabuse wirklich umhergehen zu können. Die riesigen Mauerflächen führen weit in die Tiefe des Bildes bis in den Mittelgrund, und vor allem ist der mittlere Durchblick von grossem kubischen Wert. Dazu kommt noch die Wirkung in der Geschlossenheit der ganzen Baumasse, die noch hoch über die Köpfe der Figuren hinaufsteigt und das Hochformat des Bildes füllt.

Während diese die Tiefenrichtung betonende Architektur unmittelbar zu den italienischen Einflüssen im Beginn des 16. Jahrhunderts führt, zeigt sich ferner noch eine Ent-

1) a. a. O. S. 185.

wickelung der Mittelgrundarchitektur, die zu reichen Fassadenbildungen führt und gerade deren Flächenwerte herausholt. Hier ist zuerst eine Madonna am Brunnen in der Ambrosiana zu Mailand zu nennen und die genaue Wiederholung dieses Bildes in Glasgow (zuletzt ausgestellt London, Guildhall 1906), vermutlich ein frühes Werk des Barend Orley.[1]) Im Mittelgrund hinter der Madonna stehen die Baumassen eines schlossartigen Gebäudes, die von links her mit breiter Terrasse beginnend auf der rechten Bildseite steilaufwärts steigen und im wesentlichen nur als Flächenbild wirken. Als solches sind sie fest in die Komposition eingestellt. Da nun den Maler die Architektur in erster Linie nach ihrer Wirkung in der Fläche interessiert — denn nachdem es nunmehr gelungen ist, einen Bau in mittlerer Entfernung zu errichten, wird versucht, ihn als reichdurchsetzte Masse erscheinen zu lassen —, so treten die Rücksichten auf die kubischen und statischen Möglichkeiten immer mehr zurück. Die Mauerfläche als konstruktiv in sich geschlossenes Gebilde verschwindet mehr und mehr. Die zahllosen Überschneidungen, die vielen ineinandergeschachtelten Baukörper, die eigentlich grade einen grösseren Reichtum räumlicher Anregungen versprechen, werden vielmehr allein für die Lebendigkeit der Fläche wirksam — eine fantastische Lebendigkeit.

Auch die Architektur auf einer geringeren Wiederholung des Bildes im Nürnberger Germanischen Museum, auf dem die Madonna im Gegensinn erscheint und die Terrasse fortgenommen ist, zeigt, obwohl der Bau gänzlich verändert ist, denselben Charakter.

Noch ausgeprägter tritt das Dekorativ-Flächenhafte der Architektur auf einer Reihe von Gemälden hervor, die meistens in der Zeit um 1520 entstanden sind. Der Mittelgrundbau erscheint hier fast immer als rückwärtiger Abschluss eines

---

1) Im Cicerone 1904, III, S. 755 vermutungsweise dem Mabuse als Frühwerk zugeschrieben. Denselben Namen trägt das Bild bei Woltmann und Wörmann, Gesch. d. Malerei. Von Friedländer als Orley erwähnt, vgl. Rep. XXIX, S. 580.

Platzes oder Hofes, der auch seitlich von Gebäuden begrenzt wird. Ich erwähne zunächst ein Bild der Antwerpener Galerie (No. 757), das eine Enthauptung Johannis des Täufers darstellt und der Gruppe angehört, die man gewöhnlich mit dem Namen Herry met de Bles bezeichnet. Die Gebäude nehmen hier schon einen beträchtlichen Teil der Bildfläche ein. Gegenüber den früheren Bildern macht sich nun eine noch reichere Ausbildung und Umbildung der Architekturfläche bemerkbar. Die Fassade des Mittelgrundes gibt dafür deutlich die Richtung an. Ihre einzelnen Teile entsprechen nicht mehr einem wirklich kubischen Verhältnis, sondern sie sind nur nach ihrer Schmuckwirkung nebeneinander gesetzt. Es zeigt sich das Bestreben, die Fläche möglichst reich zu durchsetzen mit kleinen Baugliedern, Verzierungen und ornamentalen Motiven. Ornamentartige Bildungen werden in riesigen Vergrösserungen verwendet. Und zugleich wachsen die Unregelmässigkeiten in der Verteilung und Proportionierung der Gebäudeteile. Damit parallel geht die malerische Behandlung der Architektur. Während bei Gerard David noch jeder einzelne Baustein exakt bezeichnet war, tritt jetzt eine flüchtige, die Flächen gleichsam wischende Behandlung auf. Die Genauigkeit des Details wird vernachlässigt. Ebenso ändert sich die Farbe. Die Architektur auf der Brunnenmadonna bei Orley zeigt noch einen gleichmässigen graublauen oder grünlichen Ton, der die ganze Baumasse bindet. In dem Antwerpener Bilde hat jede Einzelfläche und jedes Bauglied seine besondere Farbe, sodass die Architektur für die farbige Bildwirkung an erste Stelle tritt.

Eine verwandte Darstellung ebenfalls mit der Enthauptung Johannis des Täufers befindet sich im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (früher Slg. Hainauer). Durch die seitliche Anordnung der Figuren wird ein mittlerer Durchblick auf den Mittelgrundbau geschaffen. Das Auge kann dem Boden ohne Unterbrechung folgen und gewinnt dadurch vor allem das kontinuierlich Kubische des von den Gebäuden umgebenen Platzes. Der Reichtum der ineinandergeschachtelten

Baulichkeiten des Mittelgrundes ist sehr gross. In Bezug auf die Flächenfüllung ist charakteristisch das Auf und Ab der Konturen von Türmen, Giebeln und Dächern, die fast bis an den oberen Bildrand gehen. Die Fassadenbildung ist von der gleichen Art wie auf dem Antwerpener Bild. Eine Uhr, die dort auffällt und zwischen zwei grossen Voluten angebracht ist, trägt ähnlich auf der Berliner Tafel der Turm am weitesten rechts. Die Perspektive ist hier wie auf allen verwandten Architekturen nur sehr oberflächlich. Selbst so auffallende Linien, wie die Orthogonalen des grossen Gurtgesimses links oben und des Gebälks der kleinen Vorhalle divergieren, anstatt zusammen zu laufen.

Einen Fortschritt aber bringt das Bild darin, wie nun der Masstab der Mittelgrundarchitektur auf den Vordergrund zurückwirkt. Die ältere Kunst kannte es nicht, eine Aussenarchitektur in einem annähernd richtig gesehenen Verhältnis ganz vorn hinzustellen. Denn in diesem Falle kann ja nur ein kleiner Teil des Baues wiedergegeben werden, der eben auf die Grössenverhältnisse des Ganzen einen Schluss erlaubt. In dem Berliner Bilde ist nun der Versuch gemacht, den Palast vorn so zu geben, wie er etwa von den Personen dort gesehen wird. Das Fenster und vor allem der wirksame Erker zeigen sich in Untersicht. Sie sind hoch hinauf gerückt und werden vom Bildrande überschnitten, damit auch die Distanz vom Mittelgrund verdeutlichend. Indessen der Künstler zeigt keine Konsequenz. Nach unten zu wird der Bau gänzlich unklar, und es ist dabei interessant, wie die Vertikale der Bauecke unmerklich in eine andere Raumschicht hinübergleitet.

In ihrer weitgehendsten Ausgestaltung finden sich endlich die genannten Mittelgrundbauten auf einer Zeichnung der Albertina (Schönbr. u. Meder 439) und auf einer Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinets, die dem Mabuse zugeschrieben ist. Die gesamte Bildfläche ist auf diesen Arbeiten von den Fassadenbildungen erfüllt, die wiederum einen grössten Reichtum an Ausschmückungen zeigen. Wie dem bunten Eindruck, den man von diesen Zeichnungen empfängt, nun

auch eine farbige Behandlung völlig entspricht, dafür ist ein charakteristisches Beispiel ein Bild des Amsterdamer Ryksmuseums, das die Heilige Familie mit musizierenden Engeln vor einer den genannten gleichartigen reichen Architektur darstellt. Es ist nach Friedländer um 1520 entstanden. (Vgl. 2 Supplement des Katalogs No. 346a.) Nicht nur die einzelnen Bauglieder, sondern auch die einzelnen Flächenteile zeigen reichen Wechsel der Farbe, sodass die Architektur dem Bilde eine rauschende Buntheit gibt.

Mit dieser Gruppe von Architekturen, deren Beispiele sich leicht häufen liessen, ist ein gewisser Abschluss erreicht, indem die Bildwerte, die mit dem Aufkommen des Mittelgrundbaues verknüpft sind, hier ihre reichste Ausgestaltung erfahren. Aber auch insofern die Architektur des Mittelgrundes eine bestimmte Phase in der allgemeinen Raumentwickelung charakterisiert, ist ein Abschluss vorhanden. Denn es ergab sich zuletzt der Versuch, den Raum durch feste Architekturmassen allseitig zu umschliessen. Es ist dies aber eine Aufgabe, die für die Entwickelung der Bildarchitektur zu Beginn des 16. Jahrhunderts von besonderer Wichtigkeit wird.

---

3. Italienische Einflüsse und dekorative Bildarchitektur.

Das Streben nach fester Formung des Bildraumes in den niederländischen Bildern zu Beginn des 16. Jahrhunderts lässt sich an verschiedenen Architekturmotiven verfolgen, die in bestimmter Weise für einen Abschluss nach der Tiefe, nach den Seiten oder nach oben zu verwendet werden. Es mag hierfür ein kurzer Hinweis genügen. So tritt in zahlreichen Fällen die Nische als Tiefenabschluss auf. Sie ist nicht mehr bloss zur Aufnahme statuarischer Figuren bestimmt wie bei den Meistern des 15. Jahrhunderts namentlich auf Aussenflügeln von Altären, sondern sie erscheint als selb-

ständiger Baukörper, vor den die Figuren gestellt werden. Damit gewinnt man nicht nur einen klaren Abschnitt der Raumtiefe, sondern auch eine „ideale“ Architektur, die für jede Szene oder für ein blosses Beisammensein von Figuren zurechtgebaut werden kann und häufig als wirksames die Komposition zentralisierendes Motiv benutzt wird. Für den seitlichen Bildschluss waren schon im 15. Jahrhundert Vorbilder entwickelt, die ihrerseits wieder gotischen Gewohnheiten entstammen. Es braucht nur an die rahmende Arkatur bei Rogier, Memling erinnert zu werden. Solche Durchblicke durch Arkaden werden auch später gebraucht, nur in „modernen“ Stilformen. Es finden sich dann Motive, die aus der plastischen Rahmung des Altarschreins herübergenommen werden (Mabuse, Palermomadonna), oder es werden einfach mächtige Bauglieder ohne logischen Zusammenhang an die Bildseiten gestellt, nur um feste Begrenzungen zu erhalten. Eine besondere und reiche Entwickelung hat die Architektur des Baldachins, der allein auf den meisten Madonnendarstellungen die festen Bauformen für den Bildraum hergibt. Der gotische Teppich, im 15. Jahrhundert für den Baldachin immer ein Mittelpunkt, wird allmählich ganz verdrängt und macht einem massiven, steinernen Aufbau Platz, der nun auch für den oberen Raumschluss an Bedeutung gewinnt. Man vergleiche nur die Architektur auf Memlings Johannisaltar 1479 mit der dreissig Jahre später gemalten des Metsysschen Annenaltars. Dort ein dichtes Beieinander von Säulen, die mit dem Kapitell an den oberen Bildrand stossen. Ein Raumschluss also, der ganz imaginär bleibt. Bei Metsys dagegen die beherrschende Kuppel über dem Quadrat.

Will man die Hauptpunkte der Entwickelung dieser Bildarchitekturen herausgreifen, so ist es zunächst nötig, von den Stilveränderungen abzusehen, die sich während dieser Zeit an den gemalten Baulichkeiten vollziehen und die sich auf ein Aufnehmen und Mischen von romanischen, spätgotischen Flamboyant- und Renaissanceformen beziehen. Das Wesentliche bleibt der Versuch, den Raum mit architektonischen

Baugliedern zu fassen. Für diesen Versuch wird nun die unmittelbare Berührung mit der italienischen Kunst von entscheidender Bedeutung. Denn bei den Italienern sah man durchgebildete perspektivische Mittel, die eine in die Augen springende wirkungsvolle Lösung gaben für das, was man suchte. Unzweideutig tritt dies in dem Bilde des Mabuse von 1516 (Neptun und Amphitrite, Berlin) zu Tage. Wie ein Käfig ist hier der Bildraum umgrenzt, schematisch, einfach und klar. Die Formel ist gefunden.

In den Architekturen des Mabuse wird das Eindringen italienisch-perspektivischer Elemente — die später bei der Entstehung des eigentlichen Architekturbildes in der zweiten Jahrhunderthälfte so wichtig werden — ganz besonders deutlich. Wie diese neuen Elemente verwendet werden, sei an der „Lukasmadonna“ im Rudolfinum zu Prag gezeigt, ein Bild, das hierfür noch charakteristischer ist als das Berliner Werk. Zum ersten Mal ist der Stil fast aller architektonischen Formen des Bildes der der Renaissance. (Die Abweichungen bleiben hier unwesentlich.) Wenn nun dadurch das Werk gegenüber den Arbeiten des 15. Jahrhunderts zunächst einen völlig veränderten Ausdruck erhält, ist doch, sobald man das Stilmoment ausschaltet, der Aufbau der Architektur vorbereitet in dem Ruinenbau der „Anbetung“ zu Castle Howard. Dieses Werk des Mabuse seiner älteren Periode zeigt das Raumgefühl der niederländischen Malerei zu Ende des Jahrhunderts schon so weit entwickelt, dass es nur noch der Berührung mit italienischer Raumkunst bedurfte, um die Schärfe, die Tiefe und die kühle Klarheit des Prager Bildes zu erreichen.

Auf beiden Bildern ist der mittlere Durchblick durch die Architektur beherrschend. Während aber dort ganze Mauerflächen die räumliche Tiefenerstreckung fördern, sind es in Prag alle senkrecht zur Bildfläche stehenden Linien, also alle Orthogonalen, deren Tiefenbewegung auffällt. Und in dieser Hinsicht erhält nun auch der Stil der Architektur einen besonderen Einfluss auf die Raumgewinnung. Die

Renaissancebauglieder mit den geraden Linien der stark hervortretenden Gesimse und des Gebälks erlauben eine viel schärfere perspektivische Linienführung, wie sie in der älteren niederländischen Kunst nicht zur Anwendung kam. Diese mehr lineare Konstruktion der Architektur musste den niederländischen Malern ganz besonders auffallen, denn sie ermöglichte es den Künstlern, jedes Bauglied an jeder Stelle des Bildes mit grösster Genauigkeit aufzustellen. Vielleicht trug die neu gewonnene perspektivische Sicherheit dazu bei, eine andere Erscheinung zu verstärken, die ebenfalls auf dem Prager Bilde des Jan Mabuse deutlich ausgeprägt und der Antwerpener Bildarchitektur dieser Zeit eigentümlich ist. Es ist dies ein gewisses irrationales Element, die Zerstückung der Architektur in viele einzelne Teile. Man verstand auch nicht den organischen Zusammenhang der neuen Bauglieder, sondern es fand ein willkürliches Einschalten, Neben- und Übereinandersetzen der einzelnen Stücke statt. Es gehört hierher ferner die stets wechselnde Proportionierung der Teile. Das Prager Bild zeigt gewaltige Postamente, auf denen verhältnismässig niedrige Säulen stehen, die wiederum schweres Gebälk tragen. Die Orthogonalen der Sockel und Gesimse laufen nicht gleichmässig in die Tiefe, sondern es ist ein fortwährendes Vor- und Zurückspringen der Linien. Ebenso wird der ständige Wechsel des Niveaus durch die verschiedenen Stufenanlagen gekennzeichnet. Vor allem aber dienen dem Irrationalen die Überschneidungen der Architektur durch die Bildgrenzen. Besonders der obere geschweifte Abschluss des Altarbildes, der sich in dieser Zeit einbürgert, schneidet oft so gewaltsam in die Architektur, dass man glaubt, sie sei erst nachträglich so zerschnitten. Endlich entspricht dieser Erscheinung auch die farbige Behandlung, die zu immer kräftigerer Buntheit strebt. Die stärksten Akzente tragen die Figuren, das Rot des Lukas und das wundervolle satte Seidenblau der Madonna. In der Architektur ist die Steinfarbe aller rahmenden Teile vorn graugelb, im Mittelgrund graublau und hinten hellgrau. Die skulpierten Füllungen

der Postamente rechts zeigen ein Messinggelb. Die Säulenschäfte sind rotbraun marmoriert, die Pfeilerfüllungen gelbbraun. Schwarzgrau die Muschel über dem Durchblick; davor die Kasetten blau. Und die Decke des Mittelteils zeigt wiederum Braun. Ein messinggelber gotischer Brunnen steht auf dem sehr hellen Platze des Hintergrundes. Der Durchblick vom Dunklen ins Helle ist ein Effekt, der in späteren Architekturen noch oft Verwendung findet.

Dieselben Merkmale, die in diesem Bilde die Wirkung der Architektur bestimmen, sind bis zu einem gewissen Grade der Bildarchitektur der ganzen Zeit gemeinsam. Die Zerstückung der Architektur, das Ruinöse tritt überall hervor. Bezeichnend ist, dass sich oft nicht gleich sagen lässt, ob man es mit einem Innenraum oder einer Aussenarchitektur zu tun hat. Was indessen bei Mabuse als dem begabtesten Künstler noch rein zum Ausdruck kommt, das Streben nach italienischer Raumklarheit, das wird bei den Künstlern niederen Ranges in der Zeit etwa vom zweiten bis fünften Jahrzehnt unter den dekorativen Elementen zurückgedrängt. Die Bildarchitektur wird, wie niemals vorher oder nachher in der niederländischen Malerei, Trägerin der Ornamentik.

Auf der Prager „Lukasmadonna“ wird das Ornament noch durchaus in fest umschlossenen Grenzen gehalten. Bei Barend van Orley wird der Verband schon gelockert, und die Architektur tritt deutlicher mit rein dekorativen Absichten auf. Das Hauptwerk Orleys, der Brüsseler Hiobsaltar von 1521, gibt typische Gestaltungen seiner Architekturen. Der Mittelteil des Altares zeigt eine Anzahl hoher Pfeiler, von denen die vier hinteren symmetrisch gestellt und gleichartig behandelt sind. Dagegen jede Regelmässigkeit durchbrechend und mit besonderem Aufputz versehen ist vorn zu beiden Seiten je ein Pfeiler gestellt: links ein ungewöhnlich hoher Sockelbau mit weit ausladenden Gesimsen, die Flächenfüllungen reich ornamentiert, rechts ein Gebilde, das wie eine Siegestrophäe vor dem Beschauer emporragt. Die Einzelheiten sind sehr sorgfältig gearbeitet. Die willkürliche Akzentuierung

dieser Architekturteile, die unterstützt wird wiederum durch die kühnen Überschneidungen des geschweiften Abschlusses, gibt dem Bilde etwas Gezerrtes, zumal da die Pfeilerbildungen, wenn sie auch zu dekorativer Wirkung ganz gesondert aufgestellt sind, doch durch ihre Anordnung untereinander und zu den rückwärtigen Pfeilern in Beziehung gesetzt werden.

Die kurzen unregelmässig gelagerten Orthogonalen sind für die Tiefenwirkung ähnlich wirksam wie bei Mabuse. Sie sind wie mit straffgespannten unsichtbaren Fäden an den Augenpunkt geheftet, der ungefähr im Bildzentrum liegt. Auf denselben Augenpunkt bezogen ist auch die reiche Fassade auf dem rechts anschliessenden Flügel, doch ist die perspektivische Beziehung nicht sofort deutlich, da der Beschauer für den Bau sehr weit links steht. Besonders kräftig sind die Orthogonalen der drei breiten Stufen vor der Fassade betont, ein Mittel, um die Tiefenbewegung des Raumes im Vordergrund möglichst zu beschleunigen. Am auffälligsten sind solche Stufen verwendet auf den Aussenflügeln (bei geschlossenem Altar) in der Darstellung des zurückgewiesenen Opfers Joachims. Die Linien gehen hier direkt vom unteren Bildrand aus in die Tiefe.

Ein besonderes typisches Requisit der Bildarchitektur begegnet uns auf den Altarflügeln mit den Darstellungen des Armen Lazarus und des Bösen Reichen, nämlich die vorn in den Bildraum hineingebaute offene Halle. Orley verwendet sie mit Vorliebe, doch erscheint sie in mannigfachen Variationen immer wieder während der folgenden hundert Jahre. Diese Halle stellt sich bei Orley gewöhnlich dar als ein Sockelbau, der einige Ecksäulen mit horizontalem Gebälk trägt, wobei die einzelnen Bauglieder wiederum reichste Formenentfaltung zeigen. Auf dem Hiobsaltar kommt in erster Linie der dekorative Eindruck dieser „Loggien“ zur Geltung, sie füllen die Bildfläche fast vollständig aus ohne Rücksicht auf ihre architektonische Wahrscheinlichkeit. Dafür ist vor allem bezeichnend, wie auf dem rechtsseitigen der genannten Flügel direkt unter der Brüstung, auf der die Säulen stehen, der

reiche Mann in der Hölle dargestellt ist. Ferner wie über dem Gebälk beiderseits die durch Archivolte und Gesims gegliederte Wand aufsteigt. Freier im Raum stehen solche Hallen auf den Flügeln des Antwerpener „Jüngsten Gerichts", ebenfalls von Orley. Hier werden sie mehr nach ihrer räumlichen Funktion verwendet, indem sie eine die Tiefenwirkung des Bildes fördernde Kulisse abgeben. Auf dem linken Flügel ist zudem der Bau in einiger Entfernung noch einmal wiederholt. Die zu dem Altarzentrum allgemein symmetrische Anordnung entspricht demselben Gebrauch auf dem Hiobsaltar. Fast auf ein Schema gebracht findet sich diese Architektur auf dem Lübecker Dreifaltigkeitsaltar, der dem Orley nahe steht.[1]) Zwei einander völlig gleiche „Pavillons", symmetrisch angelegt und durch ein Tonnengewölbe miteinander verbunden zeigen die Aussenflügel. Orley selbst würde doch nicht so nüchtern wirken. Das Lübecker Beispiel macht damit deutlich, wie diese Art der Architektur das Irrationale und den reichen Wechsel der Einzelformen gebraucht, um zur Wirkung zu gelangen.

Eine besondere Gattung von Bildern kam den architektonischen Liebhabereien der Maler dieser Zeit schon ihrem Thema nach entgegen. Es ist das Adorationsbild, das grade zu Beginn des 16. Jahrhunderts einen ungewöhnlichen Aufschwung nimmt. Der Charakter der Bildarchitektur dieser Zeit konnte sich nirgends deutlicher aussprechen als gerade in den Ruinenbauten jener Bilder. Diese Ruinen wurden künstlich zusammengesetzt aus zahlreichen Einzelelementen, sodass wiederum jene Erscheinungen entstehen, die, wie wir sahen, für die zerstückten Architekturen des Mabuse und Orley charakteristisch sind. „Die Dreikönigsdarstellung bot Gelegenheit, die Kenntnis der neuerdings in Italien erworbenen Architekturperspektive zur Anwendung zu bringen. Man konnte im Sinne des Renaissancegeschmackes Ruinen aufbauen mit anstossenden weiten Bogenhallen, die von seltsam gezierten Säulen und grotesk ornamentierten Pilastern gestützt

1) Ad. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik, S. 26 f.

wurden."[1]) Die Hauptmeister für Bilder dieser Art sind der Meister des Todes Mariä und Herri met de Bles (bei diesem eine auffallende Hochräumigkeit der Architekturen). Beider Arbeiten geben den Übergang zu den von den zahlreichen geringen Künstlern gemalten Epiphanienbilder, deren Architekturen eigentlich nur immer neue Kombinationen von Einzelmotiven sind.[2]) Die Schulbilder, die immer handwerksmässiger hergestellt werden, zeigen Architekturen, deren Ausführung immer flüchtiger wird. Die Perspektive wird nachlässiger, die Kombinationen der einzelnen farbig unterschiedenen Bauglieder werden willkürlicher. Das Ornament tritt immer reicher hervor, wobei aber der Sinn für die Anbringung des Details gänzlich fehlt. Die Folge ist, dass auch die eben gewonnenen Raumwerte der Architektur wieder verdrängt werden durch die Tendenz, die Architektur einzig als Bildschmuck zu verwenden.

Der Einfluss der oberitalienischen Zierarchitektur wirkt hierin besonders stark ein. Die niederländischen Maler dieser Zeit gelangen in ihrer Freude am Ornament und am Bildschmuck immer mehr zu einem rein dekorativen Aufbau der Bildarchitektur. Charakteristisch ist, wie in dieser Hinsicht das Motiv der Nische verwendet ist. Vgl. ein Bild der Brüsseler Galerie No. 587. Dort auch ein 1526 datiertes Bild von Cornelis van Coninxloo, wo die beiden Figuren auf einer Bank vor der Nische sitzen, deren leerer Raum nun wiederum mit einem Kreismotiv und Ornamenten gefüllt ist. Ferner als Beispiel ein Bild des genannten van Coninxloo (Brüssel) mit der Darstellung: Jesus bei Simon, das 1537/38 gemalt ist. Hier ist der Innenraum rein dekorativ-ornamental behandelt mit einem symmetrischen Baugefüge, das die ganze Bildfläche umspannt. Charakteristisch auch, wie die Kante des langen Esstisches so verkürzt ist, dass sie genau die Bildmitte bezeichnet.

---

1) Valentiner im Rep. XXVIII, S. 253.

2) Valentiner behandelt in dem genannten Aufsatz zwei Orley-Schüler dieser Richtung.

Das Ornament wird plastisch. Die Benutzung architektonischer und ornamentaler Motive ohne Rücksicht auf das Statische und Kubische führt endlich zu den letzten Konsequenzen für diese Bildschmuckarchitektur. Sie entwickelt sich zu einem bloss tektonischen Gefüge von Ornamenten in der Fläche, wie es am deutlichsten das Beispiel des Lancelot Blondeel zeigt in seinen Bildern von 1523 und 1545 und in einem ihm zugeschriebenen Bilde der Brüsseler Galerie, datiert 1550.

Für die Entwickelung des Innenraums ist diese dekorative Bildarchitektur nicht günstig. Wo grosse Innenräume dargestellt werden sollen, gewinnen sie fast dasselbe Aussehen wie die Aussenarchitekturen. Beispiele von Kirchenräumen für die südlichen Niederlande sind eine Vision des Hl. Ildefons von Isenbrant (Earl of Northbrook) und der Kirchenraum eines von der Antwerpener Kunst beeinflussten Holländers im Brüsseler Museum (No. 101), datiert 1526. Im Ganzen bleibt der Innenraum dieser Zeit mehr eine Domäne der holländischen Kunst, die seine feinen malerischen Werte zu bewahren sucht. Es bezeugt dies namentlich eine Reihe von Kircheninterieurs im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht, die durch ihre feine Farbigkeit auffallen, wenn sie auch nach ihrer perspektivischen Raumklarheit zurückstehen. Vor allem ist dort ein Architekturstück zu nennen von grösserem Umfang mit einer Darstellung der Krypta in Bethlehem. Der Raum ist selbständig, ohne Figuren, gegeben in einer reichen Lichtstimmung, die die Lokalfarben zu binden sucht. Die Säulen sind bunt wie immer in dieser Zeit nach ihren Bestandteilen, eine Basis grün, eine messingfarben. Auch die Flächen des Bodens von lebhafter Buntheit.

Aber nicht Holland, sondern Antwerpen bleibt das Zentrum für die treibenden Faktoren in der Entwickelung der Bildarchitektur. Nachdem aus den dekorativen Tendenzen die letzten Schlüsse gezogen sind, erfolgt die Reaktion, und es kommt zu einem Besinnen auf die Raumprobleme und zu dem Hervorholen reiner italienischer Architekturformen.

Zweiter Teil.

Das Architekturbild.

Een yeder Schilder die wil bedijen, Vermijde cieraten en metselrijen.
(Sprüchwort nach van Mander.)

Mit den italienischen Einflüssen kam in die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts die Bemühung um die unanfechtbare perspektivische Bewältigung des Raumes. Mabuse als Erster hatte die Wunder der neuen Bildarchitekturen gezeigt, deren unbeirrte scharfe Linien den Raum durchschnitten und ihn so ungewöhnlich klar vertieften. Freilich auch niemand verfolgte die neuen linear-perspektivischen Probleme so weit wie er. Die Freude am Ornament überwog und die Entfaltung eines Reichtums dekorativer Elemente im Bilde. Man fasste die Renaissancebauglieder, wie man sie aus den italienischen Bildarchitekturen übernahm, im Grossen und Ganzen nur nach ihrer Verwendbarkeit für das Dekorative auf. Die Architektur als Raumbildnerin verlor ihre Klarheit, und selbst für ein Zusammenschliessen von Figur und Architektur fehlte das Verständnis. Da nun bei der Aufnahme des fremden auch mit grösster Willkür vorgegangen wurde, die Motive variiert, gehäuft und wieder verschieden zusammengestellt wurden, so gewinnt man bei einer Übersicht der Bildarchitektur dieser Zeit den verwirrenden Eindruck eines regellosen Bautumults.

Das wird gegen die Mitte des Jahrhunderts zu anders. Im fünften Jahrzehnt ist deutlich eine Reaktion gegen die „cieraten“ im Bilde zu spüren. Die Architektur bekommt ein fast kahles und nüchternes Aussehen. Wie die neue

Generation damit zugleich eine organischere Bildarchitektur gewinnt, lässt sich an verschiedenen datierten Beispielen zeigen. Für die Kirche Ste. Gudule zu Brüssel hat Orley 1537 und 1538 die Kartons der Glasmalereien des Querschiffs gearbeitet und eines Fensters der chapelle du St. Sacrement-de-Miracle, auf welchem Franz I. und die Königin Eleonore dargestellt sind, datiert 1540. In derselben Kapelle sind von Orleys Schüler Michiel van Coxie zwei Fenster, entstanden um 1545, die eine von Orley durchaus verschiedene Architekturbehandlung zeigen. Die ausserordentlich festlich dekorative Wirkung der Orley-Fenster fehlt bei Coxie. Dieser hat zunächst ganz auffallend alles Ornamentale vermieden. Die Bauformen kommen bei ihm klar und einfach zum Ausdruck. Aber auch die ganze Ponderation der Architektur ist anders als bei dem leichten Gefüge Orleys. Bei Coxie wirken mehr die fundamentalen Richtungen der Vertikale und Horizontale in den Massen. Das Motiv des griechischen Giebels wird verwendet. Und während bei Orley die Architektur als eine Dekoration der „Fläche“ aufgefasst ist — der zurückliegende Teil ist nach Farbe und Licht mehr wie der aufgefangene Schatten der Vorderfläche behandelt —, so ist sie bei Coxie dagegen wirklich kubischer Natur. Entsprechend auch die Reduktion der Farbe.

Nimmt man Stiche aus derselben Zeit zur Hand, so macht sich eine ähnliche Erscheinung bemerkbar. In den 1549 und 1550 datierten Arbeiten des Antwerpeners Cornelis Metsys findet sich schon ganz die Art der Architekturbehandlung, wie sie später in den zahlreichen Stichen der Wierix auftritt. Einfache Säulen und nüchterne glatte Wände, gegliedert höchstens durch Pilaster oder flache Nischen. Zu derselben Zeit gibt Lambert Suavius reine italienische Renaissancearchitektur in seinen Stichen, von denen hier ein Blatt aus dem Jahre 1544 (Pass. III, 111) zu nennen ist.

Zeitlich bestimmte Gemälde dieses Jahrzehnts, auf denen die vom Ornament befreite Architektur erscheint, kann ich nur wenige nennen. Indessen scheint mir ein besonders be-

merkenswertes Beispiel bei Marten Heemskerck das veränderte Verhältnis des Malers zur Architektur deutlich zu machen. Auf seiner „Anbetung der Könige" von 1546 im Haag sieht man aussen die Verkündigung in einer grossen italienischen Bogenhalle. Die Bauformen sind in auffallender Einfachheit und Reinheit durchgeführt, und dementsprechend ist auch jede Buntheit vermieden. Die Steinfarbe der Wände, Bogen und Sockel ist grau. Die hohe Säule und die zwei vorgesetzten Pilaster sind braungelb marmoriert. Auf dieses Bild bezieht sich nun folgende Bemerkung van Manders: „Aus diesem Werk ersieht man, was Heemskerck für ein guter Architekt und wie gross seine Vorliebe zur Anbringung von Ornamenten gewesen ist, ganz im Gegensatze zu dem bekannten Sprüchwort, das er viel im Munde führte: Ein jeder Maler, der gedeihen will, vermeide Ornamente und Architektur!"[1]) Van Mander missversteht den Künstler offenbar. Das Sprüchwort, das er nennt, scheint vielmehr durchaus auf Heemskerck zu passen. Die Angabe des Malerbiographen aber, dass ein solcher Künstler wie Heemskerck jenes Sprüchwort oft gebrauchte, darf als besonders charakteristisch gelten für die Generation, die um die Mitte des Jahrhunderts arbeitet und die das Bild von den rein dekorativen Elementen der vorhergehenden Zeit zu befreien trachtet.

Damit ist nun auch die Zeit gekommen, die die zurückgedrängten Bemühungen um die perspektivische Raumgestaltung durch die Bildarchitektur zum Abschluss bringt. Im Jahre 1560 erscheinen die ersten Perspektiven von Hans Vredeman de Vries als Kupferstichfolge. Es ist also nicht ein Maler, der hier das letzte Wort spricht, sondern ein Theoretiker, ein Architekt oder „Dekorateur". Die Perspektiven fassen gewissermassen alles zusammen, was sich auf die Wiedergabe der Architektur im Bilde bezog. Der Raum wird systematisch-geometrisch ausgebaut. Wenn nun in solcher Reduktion der

1) Mauder-Floerke I, S. 347. Unter „metselrijen" ist hier nicht „Architektur" zu verstehen, wie Floerke übersetzt, sondern mehr die Schmuckarbeit des Steinmetzen.

Architekturdarstellung auf die bloss linearperspektivische Aufgabe die abschliessende Lösung eines Problems gegeben war, das sich durch die Aufnahme italienischer Raumformung gleichsam so zugespitzt hatte, so geben die Perspektiven andrerseits den Anstoss zu einer neuen Aufgabe. Es ist dies die Darstellung der Architektur als gesonderte selbständige Erscheinung. Der Beginn ihrer Entwickelung, die bis gegen den Schluss des 17. Jahrhunderts führt, fällt nach Antwerpen. Hier treten neben und nach Hans Vredeman eine Reihe von Architekturmalern auf, an deren Arbeiten die Geschichte des Architekturbildes im engeren Sinne zu verfolgen ist.

---

1. Die Antwerpener Maler.

Hans Vredeman de Vries.

Van Mander gibt recht ausführliche Nachrichten über das Leben des Hans Vredeman. Er beginnt mit ihm die Lebensbeschreibungen „der vermaerde levende Nederlandtsche Schilders“. Darnach ist Hans de Vries 1527 zu Leeuwarden in Friesland als Sohn eines Deutschen geboren. Von Anfang an wechselt er oft seinen Aufenthalt. Bemerkenswert ist seine Anwesenheit 1549 in Antwerpen, wo er an den Triumphbogen arbeitete, die bei dem Einzuge Karls V. und seines Sohnes Philipp errichtet wurden. Offenbar hat der junge Künstler hier bei der Entfaltung der ausserordentlichen Dekorationen entscheidende Eindrücke empfangen.[1]) Schmuck und Zierat zeigen um diese Zeit in Antwerpen schon die spezifisch niederländischen Formen, deren Entwickelung dann

1) Die genaue Beschreibung des Triumphzuges mit den Abbildungen der Triumphbogen in De seer wonderlycke, schoone, Triumphelycke Incompst, van den hooghmogenden Prince Philips, Prince van Spaignen, Caroli des vijfden Keyserssone, in de stadt van Antwerpen, anno MCCCCCXLIX. . . . Geprint Tantwerpen, voer Peeter Coecke van Aelst, gesworen Printere, by Gillis van Diest, 1550.

grade Hans Vredeman einem Höhepunkt zuführt.[1]) In den nächsten Jahren hat er sich nach van Mander viel mit theoretischen Arbeiten beschäftigt. Er ging nach Friesland, und zwar nach Kollum, „wo er einen Möbelschreiner fand, der die Bücher von Sebastiano Serlio oder Vitruv, herausgegeben von Pieter Koeck, besass. Diese schrieb er Tag und Nacht fleissig aus, die grossen sowohl wie das kleine“.[2]) Es werden dann eine ganze Reihe der von Vredeman für Hieronymus Cock gezeichneten Vorlagebücher aufgezählt und eine Anzahl der Perspektiven genannt, die der Künstler in den verschiedensten Städten ausführte. Die Art, wie van Mander von diesen Perspektiven berichtet, ist sehr charakteristisch für die Auffassung, die die damalige Zeit von diesen Dingen hatte. Es kam offenbar auf den täuschenden illusionistischen Effekt an. Der Malerbiograph erzählt mit ersichtlichem Vergnügen von den vielen Leuten, die sich durch die perspektivischen Kunststücke täuschen liessen und die nun glaubten, „dat het een natuerlyck ghebouw en doorsien was“. Ja, es kam zu vielen Wetten wegen solcher Dinge, wie zum Beispiel in Hamburg, wo Vredeman in der Petrikirche eine grosse Perspektive gemalt hatte, die einen Durchblick durch ein Portal auf eine Treppe zeigte.[3]) Viele von denen, die ihre Wette verloren, sollen sogar zu dem Künstler gegangen sein, um ihm Vorwürfe zu machen.

Nach den Angaben van Manders sowie nach einigen Daten, die Hymans in den Anmerkungen seiner Ausgabe gibt, lässt sich der wechselnde Aufenthalt Vredemans einigermassen genau bestimmen. Zweimal nimmt er längeren Wohnsitz in Antwerpen, von c. 1564—1570 und von c. 1576—1586. In der Zwischenzeit ist er in Aachen und Lüttich. 1586 geht er über Frankfurt nach Wolfenbüttel, wo er bis 1589 bleibt,

---

1) Die erste Reihe von Blättern mit Kartuschen Vredemans erschien 1555 in Antwerpen. Vgl. Hymans, Le Livre des peintres de C. van Mander, II, 101.

2) Mander-Floerke II, 107.

3) a. a. O. II, 111.

dann nach Braunschweig. 1591 ist er in Hamburg, 1592 in Danzig. Dann besucht er in folgender Reihe (nach van Mander) die Städte Hamburg, Prag, Hamburg, Amsterdam, Haag, Hamburg. Im Jahre 1604 gibt er ein Hauptwerk, an dem er lange gearbeitet hatte, heraus: Perspectiva, dat is de hooch gheroemde conste eens schynende in oft door-siende ooghen-ghesichten punt en gheinventeert door Johan Vredeman Vriese. Das Todesdatum des Künstlers ist unbekannt.

Für die Kunst Hans Vredemans, soweit sie für die Entwickelung des Architekturbildes in Betracht kommt, sind ausser den wenigen erhaltenen Tafelbildern vor allem die Architekturbücher von Wichtigkeit. Mit seinen Zeichnungen gibt Vredeman der Architekturdarstellung ein festes Gerüst, das zum ersten Mal auf nichts Anderes als auf die mathematische Sicherheit Rücksicht nimmt. Aber nicht allein nach dieser grundlegenden Bedeutung stehen die Blätter am Anfang einer langen Entwickelung. Es ist auch die Einfachheit der Bildaufgabe, das Nur-Lineare, das sie in jenem Sinne kennzeichnet. Um dies zu verdeutlichen, seien hier gewisse auffallende Darstellungstypen, die für das Architekturbild Bedeutung bekommen, in den Vordergrund gestellt. Dies sind einmal der von Arkaden und mehrstöckigen Gebäuden umgebene Hof und dann der Kirchenraum. Beide Typen sind gleich in der ersten Reihe von Perspektiven aus dem Jahre 1560 vertreten, die folgenden Titel führen: Scenographiae sive perspectivae ut Aedificia, hoc modo ad opticam excitata, Pictorum vulgus vocat pulcherrimae viginti selectissimarum fabricarum a Joanno Vredemanno Frisio excogitatae et designatae: et a Hieronymo Cock aeditae, etc. 1560.

Die Hofarchitektur tritt stets in der Form auf, dass links im Vordergrunde des Bildes in perspektivisch frontaler Ansicht ein loggienartiger auf Säulen ruhender Bau steht, rechts der freie Platz von ferner liegenden Hallen, Gängen oder sonstigen Gebäuden rechtwinklig umgeben ist. Blatt 6 des eben genannten Werkes zeigt diese Anordnung an einem in zwei Stockwerken aufgeführten Arkadenbau. Der grosse

Springbrunnen in der Mitte des Vordergrundes findet sich bei Vredeman noch oft an der entsprechenden Stelle solcher Architekturen. Variationen, aber stets in ähnlicher Anordnung, geben andere Blätter wie etwa 11, 13, 14 u. s. w. Auf dem letzten ist der Loggienbau vorn besonders weit ausgedehnt. Er ist seiner Bildstellung wie seiner räumlichen Funktion nach eine Weiterentwickelung jener Bildarchitektur, die sich öfters bei Orley fand, am besten vergleichbar den „Pavillons" auf dem Antwerpener jüngsten Gericht. Die Art ihrer Verwendung wird in späteren Arbeiten Vredemans noch präziser ausgebildet.

Auf allen diesen Blättern sind die Begriffe der Zentralperspektive und der Frontalität aufs schärfste ausgeprägt. Überall ist die Orthogonale die bestimmende Linie für die Raumwirkung. Und zwar wird die Orthogonale in möglichst ununterbrochenen Linienzügen verwendet im Gegensatz zu der Art des Mabuse und Orley, die ein fortwährendes Abbrechen geben. Bei Vredeman wird so die Orthogonale ein Mittel, das Auge aussergewöhnlich weit in die Tiefe des Bildes zu führen, da alle Hauptlinien ganz markant auf den einen Augenpunkt zusammengeführt werden. Dieser grössten Einfachheit der perspektivischen Konstruktion entspricht auch die Einfachheit der kubischen Gestaltung. Der Raum ist ohne jede Differenzierung von einer nüchternen klaren Bestimmtheit, fast schematisch begrenzt. Vor allem findet dies darin seinen Ausdruck, dass die Baulichkeiten nicht willkürlich vom Bildrande überschnitten werden. Besonders die Bauten des Vordergrundes sind fast durchgängig so in den Bildraum gestellt, dass ein abschliessendes Bauglied mit dem oberen Bildrande zusammenfällt, oder dass die orthogonale Ebene, die durch den seitlichen Bildrand geht, mit einer Architekturwand zusammenfällt. In dieser Begrenzung der Architektur innerhalb der Bildfläche liegt offenbar ein starker Gegensatz zu den Gewohnheiten der älteren Generation der ersten Jahrhunderthälfte. Aber zugleich zeigt sich auch darin das tiefe

Durchdringen italienischer Raumempfindung, die der älteren Generation noch fremd blieb.

Dieselben Grundzüge gelten für die Darstellung der Kirchenräume. Ihre Bildwirkung beruht auf ihrer perspektivischen Konstruktion. (Die besondere Wirkung der Vredemanschen Formensprache ist natürlich in diesem Zusammenhange auszuschalten.) Es sind vorwiegend dreischiffige tonnenüberwölbte Räume dargestellt mit langen Fluchten von Säulenstellungen. Dabei ist meistens der Durchblick durch das Hauptschiff seiner Längsachse nach gegeben. Beispiele auf Blatt 2, 8, 20. Blatt 15 hat ausnahmsweise den Durchblick durch ein Seitenschiff. Da die Raumwirkung auch dieser Architekturen wesentlich von der durchgehenden Orthogonale beeinflusst wird, und da im folgenden diese charakteristischen Merkmale noch oft zu nennen sind, so werde ich in solchen Fällen kurz von Orthogonal-Architektur sprechen. Es sind gewöhnlich die Orthogonalen des Gebälks, der Sockelgesimse und der Stufen, die den stärksten Nachdruck bekommen. Gleich das erste Beispiel, Blatt 2, zeigt, wie die Gebälklinien der rechten Bildseite fast bis zum Augenpunkt durchgezogen sind.

Auch in der Lage des Augenpunktes zeigt sich die Bevorzugung eines bestimmten Kompositionsmotivs. Auf Blatt 2 der genannten Serie ist zum Beispiel die linke Säulenflucht des Hauptschiffes so gestellt, dass jede Säule die hinter ihr stehende teilweise überschneidet. Die ganze Flucht stellt sich also als eine geschlossene Masse dar, in der von den Zwischenräumen nichts zu sehen ist. Würde der Beschauer nur wenig nach links treten in dem Raume, so würde die vorderste Säule die übrigen decken, d. h. die Flucht würde als Projektion in die Bildstathme fallen, da sie dann sowohl senkrecht zur Bildfläche wie senkrecht zum Horizont steht und ihre Ebene zugleich durch das Auge des Beschauers geht. Die Anordnung einer Wand oder einer Flucht von Säulen, die wie auf Blatt 2 der „stathmalen Stellung“ sehr nahe gerückt ist, findet sich nun auf zahlreichen Architekturen.

Wo davon zu reden ist, werde ich daher kurz von der Neigung einer Flucht zur Stathme oder einfach von ihrer stathmalen Neigung sprechen. Sie tritt besonders bei den Orthogonalarchitekturen sehr prägnant auf. Da sie nämlich die stärkste noch wirksame Verkürzung einer Vertikalebene gibt, so ist sie für die Tiefenbewegung des Raumes von grösster Wirksamkeit. Vredeman nutzt diesen Effekt oft bis zur äussersten Möglichkeit aus (vgl. z. B. Blatt 6 der Serie von 1560). Die stathmale Neigung bedingt ferner eine gewisse Belebung der Einförmigkeit in den Richtungsverhältnissen einer Orthogonalarchitektur, indem die so stark verkürzte Wand dieser Bildstelle das rascheste Tempo der Tiefenbewegung gibt. Endlich kommt ein geringeres Moment hinzu, das der Deutlichkeit des Dargestellten zu Gute kommt, insofern die starke Verkürzung oft diejenige Aufteilung der Bildfläche erlaubt, welche eine Seite eines symmetrischen Baus zu möglichst vollständiger Entwickelung bringt.

Von den übrigen Architekturtypen seien noch die „Strasse“ auf Blatt 1 und der „Saal“ auf Blatt 7 genannt. Von ihrer Darstellungsart wäre dasselbe zu sagen wie von den vorhin besprochenen Blättern. Ebensowenig bringen die übrigen erdachten Räumlichkeiten unbestimmteren Charakters etwas Neues. Ihnen allen gemeinsam ist ein verhältnismässig niedrig angenommener Horizont. Wie Blatt 1 zeigt, das allein von allen Stichen eine menschliche Figur vorn in einer Haustür gibt, entspricht der Horizont etwa der Augenhöhe einer im Verhältnis zur Architektur richtig wiedergegebenen Person.

Vredemans Perspektiven von 1560 bilden für die Entwickelung des Architekturbildes einen ersten Programmentwurf. Verfolgen wir seine später entstandenen Architekturbücher, so ergibt sich, dass Vredeman stets die gleiche Art der Perspektive anwendet. Die „Vilerley kunstliche stuck der edlen Perspective“ zeigen immer wieder die tief in das Bild führenden Fluchten von Säulen, Gängen, Bogenstellungen, Strassen, Grachten u. s. w. Sie sind stets so angelegt, dass das Auge wie zwischen Eisenbahnschienen auf den Augenpunkt hin-

gezogen wird. Die gewissermassen rein geometrisch-perspektivische Entstehung all dieser Architekturen wird am deutlichsten in dem letzten 1604 erschienenen „Boeck van Metselrije", dessen Titel oben schon einmal genannt wurde. Hierin wird zunächst die perspektivische Konstruktion einfachster kubischer Gegenstände gezeigt, es werden dann einzelne Bauglieder in den Bildraum gebracht, die allmählich zu grösseren Gebilden zusammengesetzt werden. Es entstehen endlich Innenräume, Häuser u. s. w., und die Häuser werden wieder zu Strassenfluchten nebeneinandergestellt.

Diese Architekturperspektiven überträgt nun Hans Vredeman auch auf das Gemälde. Indessen sind von solchen Werken nur wenig sichere Beispiele erhalten. In Hampton Court befindet sich zunächst ein Bild (bez. und datiert 1566), das ein Prunkgemach zeigt mit der Darstellung: „Christus bei Marta und Maria". Der saalartige Raum entspricht seiner Anlage nach dem Blatt 7 der Serie 1560. Er wirkt trotz der reichen Wand- und Deckendekoration leer und nüchtern. Für Vredeman besonders charakteristisch ist aber, wie die Rückwand rechts von einem mächtigen Torbogen durchbrochen ist und der Blick durch einen tonnenüberwölbten Wandelgang in die Tiefe gezogen wird. Diese „Tunnelperspektive" ist am weitesten ausgebildet in einer Reihe von Arbeiten, die sich im Wiener Hofmuseum befinden. Es sind vier Architekturstücke nach jenem Typus, den wir schon in den Kupferstich-Perspektiven von 1560 fanden: die Darstellung eines von Baulichkeiten umgebenen Hofes. Drei der Wiener Bilder sind bezeichnet (No. 723, 725, 727 des Katalogs), von denen zwei (725, 727) noch die Jahreszahl 1596 tragen. Indessen trotz des zeitlich grossen Abstandes von 36 Jahren wirken in ihnen wesentlich dieselben Elemente wie in den Blättern von 1560. Gleich ist die auf diesen Architekturen stets wiederkehrende Betonung der linken Bildseite, indem hier im Vordergrund kulissenartig ein Vorbau aufgestellt ist, der, immer frontal perspektivisch stehend, mit einem Architrav oder sonst einem abschliessenden Bauglied den oberen Bildrand

berührt. Die Orthogonalen an dem Gebälk des Vorbaus werden in den Wiener Bildern wiederum sehr kräftig für die Tiefenbewegung des Raumes ausgenutzt. Dominierend aber auf diesen vier Architekturen ist die in die Tiefe führende Säulenhalle. Auf sie ist aller Nachdruck gelegt. Nicht allein, dass die Art der Gewölbe den Eindruck der Tunnelperspektive verschärfen, sondern es sind auch die Scheitel der Gewölbe mit einer auffälligen durchgezogenen Orthogonale verbunden, und ebenso nimmt das Flächenmuster des Fussbodens diese Bewegung auf. Der übrige im Mittelgrund stehende Baukomplex füllt fast die ganze Bildfläche mit ausserordentlichem Reichtum und Pracht an Formengebung, die seltsam kontrastiert zu der Nüchternheit der Perspektive. Von den Wiener Bildern gehören nun drei, nämlich die bezeichneten, besonders eng zusammen sowohl in der Komposition wie in der farbigen Behandlung der Architektur. Alle drei haben links den auf Säulen stehenden Vorbau. Das stumpfe Rotbraun dieser Marmorsäulen ist völlig gleichartig. 725 und 727 sind sich darin noch besonders ähnlich, dass auch rechts eine Arkade in das Bild hineinragt, dass die Säule dieser Arkade den gleichen gelbbraunen Ton hat, und dass man links durch den Vorbau in einen Saal blickt. Nur hat 725 Kreuzgewölbe, 727 die flache Decke. Der Hintergrund, auf den drei Bildern verschieden komponiert, ist jedoch überall von grauer stumpfer Färbung, in der nur das Gelb der Ornamente und anderer Details ein wenig mitwirkt. Die Säulen der Halle sind marmoriert und tragen stumpfe Farben, die nach hinten zu blasser werden. Die Einzelheiten, Beschläge und die Kasetten der Decke zeigen auf allen drei Bildern das gleiche Gelbbraun, Stufen und Gesimse ein Blaugrau. Der Boden hat ein reiches Muster, das in grosser Abwechselung und feiner Verteilung die genannten Farben variiert. Die wenigen Figuren haben auf den drei Bildern dieselben etwas bunten und harten Farben. Wenn nun auf No. 727 sich ausser der Bezeichnung des Hans Vredeman auch noch das Monogramm des Paul, seines Sohnes befindet, so kann dessen Mitarbeit an dem

Bilde doch nur von untergeordneter Bedeutung sein, wie der Vergleich mit den nur von Hans signierten Stücken zeigt.

Von diesen drei Architekturen abweichend ist die vierte No. 726. Zunächst fällt das Bild auf durch seinen bräunlich gelben Gesamtton, während die übrigen mehr grau sind.[1]) Dazu kommt eine andere, viel feiner abgewogene Anordnung der Baumassen. Der Vorbau links drängt sich nicht mehr so hart und ungeschickt vor und zeigt eine gute Proportionierung in den Baugliedern. Die grosse Säulenhalle ist weiter nach vorn gezogen und mit dem Vorbau in eine mehr organische Verbindung gebracht. Sehr glücklich in den Massen- und Grössenverhältnissen steht dann rechts dazu das grosse Gebäude mit dem Eckturm, der durch einen zweistöckigen Arkadenbau wiederum mit der Säulenhalle verbunden ist. Ferner fällt der prächtige und hohe Barockbrunnen rechts auf. Er gibt ein viel feiner berechnetes Gegengewicht zu den Bauten, als das bei den unansehnlichen Bassins der anderen Bilder der Fall ist. Der Hauptunterschied betrifft aber die farbige Behandlung. Die Lokalfarbe ist zu Gunsten des Gesamttones verschwunden. Auch hier ist ein Vergleich der Springbrunnen interessant. Während in ihnen auf den drei übrigen Bildern ein hartes Rot und Messinggelb herrscht, hat auf 726 ein toniges Braun das Gelb und Rot gebunden. Die Modellierung der runden Bassins kommt viel besser zum Ausdruck, indem die Farben feinere Übergänge erhalten, die auf den andern Bildern fehlen. Am auffälligsten aber ist die Behandlung der Luftperspektive, der gelbe Lichtschimmer, den das reiche weiter zurückliegende Gebäude rechts trägt. Auch der Himmel ist weich geworden in rosagelben Wolken, während er auf

---

1) Frimmel hat die Bilder offenbar verwechselt. Vgl. Kleine Galeriestudien, N. F. II. Lieferung, S. 53. Er überträgt irrtümlich die Signatur von No. 727 auf 726 und schliesst auf eine verschiedene Farbengebung bei Vater und Sohn. In der Tat ist aber das mehr bräunliche Bild grade das unbezeichnete und Frimmels Schlussfolgerung also unrichtig. Übrigens sind auch S. 55 die beiden Bilder No. 1069 (jetzt 949) und 1375 (jetzt 724) miteinander verwechselt.

den andern Bildern ein stumpfes gleichmässiges Blau zeigt. Ferner haben die Konturen nicht ganz die Schärfe und Klarheit wie dort, sondern sind weicher, verschwimmender.

Einen ähnlichen Unterschied von der Malweise der mit dem Namen des Hans Vredeman bezeichneten Bilder zeigen zwei einander verwandte Kirchenstücke, das eine im Wiener Hofmuseum (724), das andere in der Galerie Harrach. Beide Arbeiten stellen in fast derselben Bildgrösse einen spätgotischen Kirchenraum dar, der ebenfalls viele Übereinstimmungen aufweist. Es sind Orthogonalarchitekturen, das Hauptschiff ist seiner Tiefenaxe nach entwickelt mit dem Blick auf den Chor, die Nordwand der Kirche in stathmaler Neigung. Sie entsprechen also darin den Vredemanschen Perspektiven von 1560. Nur die Gotik als Architekturstil ist bei Hans Vredeman sehr selten. Sie findet sich erst in der Perspektive von 1604. Blatt 47 (Teil I) gibt ein erstes Beispiel in rein linearer Konstruktion. Ein reicher ausgeführtes Blatt ist No. 14 des zweiten Teils der Perspektive. Hier sind die Konstruktionslinien fortgelassen, in der Zeichnung ist Rücksicht auf die Luftperspektive genommen, und Licht und Schatten sind zur Belebung herangezogen. Dieser Stich ist bezeichnet: P. V. inv., also von Paul Vredeman, der seinem Vater bei diesem Buche geholfen hat.[1]) Zugleich stimmt der Stich sowohl in der perspektivischen Raumgestaltung wie im Architekturstil so mit dem Kirchenstück im Wiener Hofmuseum überein, dass zweiffellos Paul Vredeman als der Urheber dieses Bildes und damit auch des Stückes der Galerie Harrach anzusehen ist. Was schon in dem Architekturbuch von 1604 deutlich wird, die weichere, weniger scharf zeichnende Art des Sohnes gegenüber dem Vater, zeigt sich ausgeprägter in den genannten Tafelbildern.

---

1) Auch im dritten Teil der Perspektive gehören die Blätter, die sich durch grössere Lebendigkeit in den Licht und Schattenpartien auszeichnen, dem Paul. Van Mander erwähnt noch einen zweiten Sohn Salomon, der auch an dem Buch mitgeholfen habe. Er starb schon 1604 im Haag. Von seinen Arbeiten ist nichts bekannt.

Von ihnen schliesst sich No. 724 des Hofmuseums dem zuletzt besprochenen Stück an in der noch etwas bräunlichen Färbung. Das Stück ist ohne Staffage. Das Bild bei Harrach hat wesentliche Änderungen nur in der Emporenanlage des Vordergrundes. In der Lichtwirkung übertrifft es jenes bei weitem. Der feine, fast kühle gelbgraue Ton scheint einer etwas späteren Zeit anzugehören.

Paul Vredeman geht von der geometrisch perspektivischen Architekturgestaltung des Vaters aus. Indessen, wie seine zuletzt genannten Arbeiten zeigen, führt er schon in eine spätere Phase der Entwickelung des Architekturbildes über. Er ist 1567 geboren,[1]) heiratete 1601 in Amsterdam, nach dem er vor allem in Prag für den Kaiser dekorative Malereien und Perspektiven ausgeführt hatte[2]) und wird 1604 Amsterdamer Bürger. Aber nicht er ist massgebend für die weitere Entwickelung, sondern ein älterer und bedeutenderer Schüler Hans Vredemans in Antwerpen: Hendrick van Steenwyck.

Hendrick van Steenwyck der Ältere.

Wenn Hans Vredeman dem Architekturbild das erste sichere perspektivische Gerüst gab, so ist es Hendrick van Steenwyck der Ältere, der gleichzeitig daran ging, die malerischen Probleme aufzustellen, die das neue Thema bedingte. Nach van Mander war Steenwyck der Schüler Vredemans. An dieser Angabe zu zweifeln, liegt kein Grund vor. Aber schon das früheste uns bekannte Bild des Schülers

1) Vgl. Oud Holland 1886, S. 298.

2) Mander-Floerke II, S. 113. Paul hat dort auch mit seinem Vater zusammengearbeitet. Ob von den Deckenmalereien noch etwas erhalten ist, ist unbekannt. Von den Arbeiten, die van Mander erwähnt, sind einzig noch 7 Perspektiven mit Allegorien im Roten Saal des Danziger Rathauses erhalten sowie ein Orpheusbild im Artushof. Diese Bilder habe ich nicht gesehen. Indessen soweit ich nach Photographien des Saales urteilen kann, sind die gewohnten Säulenfluchten und Hallen dargestellt. Vgl. A. Lindner, Danzig, S. 51 ff.

zeigt, dass er völlig selbständig als Maler seinem Lehrer, dem Architekten, gegenübersteht. Das genannte Bild befindet sich in der Galerie Schleissheim und stellt das Innere des Aachener Doms dar. Es ist mit dem Monogramm bezeichnet und trägt die Jahreszahl 1573.

Dieser Umstand ermöglicht zunächst, zusammen mit einigen Angaben van Manders, den Lebensgang des Malers etwas genauer zu bestimmen. Van Mander berichtet von ihm, dass er zu Steenwyck (Holland) geboren und Schüler von Hans de Vries sei. Er habe sich im Wesentlichen an denselben Orten wie dieser und die Brüder Valckenborgh aufgehalten und habe sich schliesslich in Frankfurt am Main niedergelassen, wo er vermutlich 1603 gestorben sei.[1]) Da wir nun ebenfalls von van Mander wissen, dass Hans Vredeman 1570 aus Antwerpen fortging und zwar nach Aachen, „wo er mehr als zwei Jahre wohnte“,[2]) so dürfen wir wohl nach dem Datum des „Aachener Doms“ in Schleissheim annehmen, dass Steenwyck mit seinem Lehrer zog und wahrscheinlich auch schon vor 1570 in Antwerpen war. Nach dem Aachener Aufenthalt ging Vredeman dann nach Lüttich, wo er anderthalb Jahre blieb und von dort wieder nach Antwerpen. Um dieselbe Zeit begegnen wir auch Steenwyck dort, der 1577 in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wurde. Zehn Jahre später ist Steenwyck sicher in Frankfurt, wie ein noch zu erwähnendes Bild in Dessau beweist.[3]) Ob Frankfurt der ständige Aufenthalt des Malers bis zu seinem Tode gewesen ist, erscheint zweifelhaft. Aus Gründen, die weiter unten zu besprechen sind, möchte ich annehmen, dass er noch einmal in Antwerpen gewesen sei. Sein Geburtsjahr ist unbekannt und wird gewöhnlich um 1550 angesetzt.

Darnach ist vermutlich das Bild der Schleissheimer Galerie ein Frühwerk. Was ihm sogleich die grösste Be-

---

1) Mander-Floerke, S. 67.

2) a. a. O., S. 109.

3) Nach dem Amsterdamer Katalog 1904 hat er sich schon 1580 in Frankfurt angesiedelt.

deutung gibt, ist, dass hier zum ersten Male nach allen bisher genannten Bildarchitekturen versucht wird, einen komplizierten Raum, wie er in der Wirklichkeit gegeben war und so wie er von einem bestimmten Punkte aus gesehen wird, in die Fläche zu übertragen ohne irgend eine Rücksicht als die auf die Architekturwiedergabe. Es nimmt dem Bilde nichts von dieser Bedeutung, dass der Maler die Schwierigkeiten der Aufgabe nicht bewältigt hat, die vor allem noch dadurch verstärkt wurden, dass der Gegenstand ein Rundbau mit reichen Durchblicken war. Steenwyck stand dieser Aufgabe selbständig gegenüber. Von Hans Vredeman konnte er wohl das Technische der Perspektive lernen, er konnte lernen, wie jene verblüffenden orthogonalen Architekturen, die tiefen Fluchten, die langen Strassen und Säulenhallen auf das Papier gebracht wurden. Wie aber ein wirkliches Architekturgebilde, dessen Konstruktion der Maler sich fügen musste, in den Bildraum zu stellen war, so dass der Beschauer diesen bestimmten Raum erlebte, dafür gab es noch kein Vorbild bei Vredeman.[1])

Die Schleissheimer Tafel zeigt, wie Steenwyck vorging. Man sieht durch eine mächtige frontale Bogenstellung in den Zentralbau mit seinem Umgang. Der Standpunkt ist so gewählt, dass die ganze Architektur sich symmetrisch auf die Bildfläche verteilt, was immerhin schon eine Vereinfachung der Darstellung war. Auch da gab es noch genug perspektivische Schwierigkeiten, denen Steenwyck offenbar noch nicht gewachsen war. Die Bedingungen des Zentralbaus zwangen ihn, auf die schräggestellten Wände einzugehen. Aber grade diese sind ihm misslungen. Die Linien der Pfeilerkapitelle und der über den Arkaden liegenden Gesimse laufen nach dem Horizont zu auseinander statt zusammen.

---

1) Eine Ansicht des Aachener Doms in der Stuttgarter Galerie wird öfters dem Paul Vredeman zugeschrieben. Nach Scheibler ist sie eine Kopie des Schleissheimer Steenwyck. Mir ist die Tafel noch unbekannt geblieben. Jedenfalls kann Paul sie 1573 noch nicht gemalt haben, da er erst 6 Jahre alt war.

Ebenso sind die Pfeiler, die rechts und links gegen den Bildrand stehen, falsch gezeichnet. Denn da sie nach dem Beschauer zu als frontal stehend gegeben sind, müsste der Augenpunkt auch der Schnittpunkt für die Fluchtlinien der Sockel und Gesimse sein. Diese aber haben ihre Fluchten (als horizontale Linien wie bei einer Schrägstellung) im Horizont.

Indessen weit grösser waren die Schwierigkeiten der räumlichen Anordnung. Für den Maler lag die Frage so: welche Bauteile überhaupt sind sichtbar zu machen, um einen so gewaltigen Raum in ein Bildformat zu zwingen. Und wie ist vom Bildrande aus dieser Raum dabei zu entwickeln. Die Lösung, die Steenwyck gibt, zeigt eine gewisse Einfachheit. Er hat seinen Standpunkt in dem Umgang genommen, wo er unmittelbar vor sich die Bogenstellungen sieht. Indem er diese frontal in den Vordergrund stellt, ihnen die Hauptgliederung der Bildfläche überträgt (sie füllen fast die Hälfte der Fläche), gewinnt er eine feste Wand, die wie mit ausgebreiteten Armen den Beschauer festhält. Man darf nicht viel von dem inneren Rund erschauen. Ein unmittelbares Raumerlebnis ist damit aber unmöglich gemacht, die wichtigsten Stellen des Bildes sind einfach zugedeckt, und die massigen Arkaden im Ganzen erdrücken alles, was sich noch an raumbildender Architektur im Hintergrunde erblicken lässt.

Andrerseits hat diese Anordnung eine viel weiterreichende Bedeutung. Es war gewiss eine Kühnheit, das Bild eines Kirchenraumes zu malen und dabei die Hälfte des Bildes an ein paar riesige Pfeiler und Bogen zu vergeben, die man dicht vor Augen hatte. Zweifellos sollte gerade der Gegensatz zwischen ihnen und den kleinen Arkaden weiter hinein wirken. Mit andern Worten, Steenwyck versucht hier, den Raum in erster Linie durch die perspektivisch bedingte Höhendifferenz gleicher Bauglieder zu schaffen. Es ist einleuchtend, dass, je kräftiger diese Differenz zum Ausdruck kommt, auch der räumliche Abstand deutlicher wird, zumal, wo es sich um eine verhältnismässig geringe Bildtiefe handelt.

In dieser Hinsicht berührt Steenwyck in seiner Darstellung des Aachener Doms das Distanzproblem, wie es für das spätere Architekturbild so wichtig wird. Denn erst mit der Annahme einer geringen Augendistanz gewinnen die Künstler das Mittel, jene Elemente, die das Schleissheimer Bild im Keim aufweist, zu höchster Bildwirkung zu entwickeln. Bei Steenwyck stehen wir indessen am ersten Anfang. Der Horizont ist verhältnismässig hoch. Und selbst das Verhältnis der Figuren zur Architektur ist nicht einmal richtig.

Man sollte von einem Schüler Vredemans eine scharfe, stark betonte Zeichnung erwarten, allein davon finden wir in dem Schleissheimer Bilde nichts (abgesehen von den Orthogonalen des Bodens). Die Gewölbe vorn in den mächtigen Arkaden sind auch der Malerei nach das Wirksamste. Sie bestimmen den dunkelbraunen Ton des Bildes. Die einzelnen Kappen setzen sich in ihren verschiedenen Helligkeitsabstufungen fein gegeneinander ab, und Licht und Schatten gehen in ausserordentlich weicher Modellierung ineinander über. Auch das Braun zeigt feine Unterschiede. Unten an den Quadern der grossen Pfeiler geht es ins Rötliche. Die Wände des Umgangs, die im Schatten liegen, sind tief schwarzbraun. Von lichterer Art kehrt es in den Altären des Hauptraumes wieder, dessen Wände ein stumpfes Grau zeigen, vermischt wiederum mit bräunlichen Tönen. Auch das Licht hat Steenwyck in den Raum zu bringen gesucht. Von allen Seiten dringt es durch die Bogenöffnungen hinein, fällt auf den Boden und auf die Wände in verschiedenen Helligkeiten, ohne indessen zu feinster Wirkung zu kommen.

Einen Schritt weiter in der Darstellung des Kirchenraumes führt ein bezeichnetes Bild der Budapester Galerie, eine Ansicht der Antwerpener Kathedrale.[1]) Es steht an

---

1) Das Bild, das mir nur aus einer Photographie bekannt ist, trägt Namen und Jahreszahl. Diese ist indessen durch eine Beschädigung unsicher. Wie mir Herr Dr. Meller, Budapest, gütigst mitteilt, ist auch das Faksimile des Katalogs nicht ganz genau. Sicher ist eine 1 zu Anfang, eine 3 zum Schluss. Terey liest im

der Spitze all der zahllosen Abwandlungen dieser Kirche, die von nun ab nicht mehr aus den Arbeiten der Antwerpener Architekturmaler verschwindet. Und zugleich stellt Steenwyck mit der Bildanordnung dieser Architektur das Schema auf, das durchgängig bis weit über die Mitte des folgenden Jahrhunderts beibehalten wird, die Lösung ist den einfachsten und natürlichsten Bedingungen der Aufgabe entsprechend. Es ist ein Punkt gewählt, von dem aus möglichst viel von der Kirche gesehen werden kann. Das Hauptschiff wird seiner Tiefenaxe nach klar entwickelt, rechts und links mit engen Einblicken in die Seitenschiffe, wobei der Augenpunkt so gewählt ist, dass die eine Pfeilerflucht zur Stathme geneigt erscheint.

Der Unterschied in der Bildwirkung gegenüber der Schleissheimer Tafel ist vor allem der, dass die Übersicht über den Raum völlig frei geworden ist, und dass die Orthogonalen die starke perspektivische Tiefenwirkung übernommen haben. Darin zeigt sich nun auch der unmittelbare Einfluss Hans Vredemans. Man braucht nur dessen Perspektiven von 1560 zum Vergleich heranzuziehen — ich nehme als charakteristisches Beispiel Blatt 8 der Serie —, so ist völlig einleuchtend, dass das Raumschema auf beiden Darstellungen das gleiche ist. Die gotische Kirche Steenwycks ist gleichsam in dies Raumschema hineingestellt. Es ist nicht nur die Orthogonalität, die Steenwyck übernimmt, sondern auch die stathmale Neigung der Nordwand, von der aus man die Gegenseite frei übersieht, und es entspricht genau der Vredemanschen Darstellung, wie Steenwyck die Arkade mit der Obermauer vorn links in die Bildfläche hineingepasst hat.

---

ungarischen Katalog 1583 oder 1588. Frimmel gibt ohne Erwähnung der Undeutlichkeit 1583 (vgl. Kleine Galeriestudien 1891, S. 207). Nach der Photographie wie nach den Farben, deren Beschreibung ich Herrn Dr. Meller verdanke, scheint mir die Urheberschaft des älteren Steenwyck zweifellos. In das Werk des Sohnes passt das Bild nicht. Auch die Zahl 1583 ist möglich. Die Farben, Braun, Grau, das sich fast zu Weiss steigert, sind dieselben wie die des Schleissheimer Bildes.

Auch der tief angenommene Horizont findet sich bei Steenwyck und die dadurch bedingte Untersicht der Gewölbe. Diese kommt freilich bei dem jüngeren Künstler zu feinerer Wirkung, schon deshalb, weil bei Vredeman die Orthogonalen, die gradezu plastisch herausgestellt sind, alle andern Elemente der Raumwirkung übertönen. In dem Budapester Bild ist das Gewölbe in seinem stetigen Anstieg vom Chor herauf für die Raumwirkung von entscheidender Bedeutung. Die Zeichnung ist gegenüber dem Schleissheimer Bilde völlig sicher und perspektivisch richtig. Freilich bietet auch die Frontalstellung eines solchen Langbaus nicht die Schwierigkeiten wie die schräg gestellten Wände des Aachener Rundbaus. Es kommt hinzu das Bemühen, der Darstellung durch Überschneidungen des Bildrandes eine grössere Unmittelbarkeit zu geben. Auf der rechten Seite des Bildes ist die Arkade des Langschiffes so an den Bildrand geführt, dass sie ohne Rücksicht auf einen tektonischen Schluss innerhalb der Bildfläche zerschnitten wird. Links ist die Arkade noch so abgepasst, dass der Pfeiler genau mit dem Bildschluss zusammenfällt. Nach oben zu werden die drei vordersten Pfeiler überschnitten.

Bei Steenwyck besonders zu betonen ist die Vermeidung jeder linearen Schärfe, wie es schon das frühere Schleissheimer Bild zeigte. Der Künstler setzt nur die Flächen gegeneinander, wie es zum Beispiel an den zurückliegenden Fenstern der Seitenschiffe deutlich wird. Die Modellierung vor allem der gewölbten Flächen zeigt Übergänge von ausserordentlicher Weichheit. Und dem entspricht auch die fast verwischende Behandlung der Einzelheiten wie des Masswerks, der gotischen Statuenbekrönungen u. s. w.

Die Probleme, um die sich Steenwyck müht, finden wir indessen am bedeutendsten gefördert in einem Werk, das die Kirche S. Peter in Löwen darstellt und in der Brüsseler Galerie hängt. Es ist durch das Monogramm als Arbeit des Künstlers gesichert. Der Fortschritt, den das Bild zeigt, und schon die grossen Abmessungen machen es zu einem Hauptwerk Steenwycks. Allein die Tatsache, dass er ein

Hochformat nimmt, weist auf die Ziele, die er verfolgt. Er weicht von der Richtung des Vredeman ab. Die Mittel, die in dem Budapester Bilde gebraucht wurden, sind hier zu einem veränderten und gesteigerten Ausdruck gebracht, der das Raumerlebnis zu unmittelbarer Lebendigkeit gestaltet.

Zunächst vermeidet Steenwyck möglichst die Wiedergabe aller Seitenräume, die die Vertikalbewegung des Hauptschiffes beeinträchtigen. Wichtiger noch dafür ist, dass er die scharfe Wirkung der Orthogonalen dämpft. Die Südwand des Langschiffes gibt er zur Stathme geneigt am Bildrande und zwar soviel verkürzt, dass die horizontalen Gliederungen der Mauer, also die Orthogonalen im Bilde, ganz verschwinden. Die Wand stellt sich nun als eine grosse Anzahl geschlossen hintereinander stehender vertikaler Dienste dar, die die Bewegung des Auges immer wieder zum Gewölbe hinauf zwingen. Dies Gewölbe ist bei weitem wirksamer als auf dem Budapester Bilde. Das Hochformat zusammen mit dem tiefen Horizont ($^1/_5$ der Bildhöhe nur) macht es erst möglich, das Gewölbe so zu vervollständigen. Es versucht in seinem steilen Anstieg vom Chor zum oberen Bildrand über den Scheitel des Beschauers hinaufzugreifen. Ferner ist ein wichtiges Moment der Bildwirkung, dass auch die tatsächliche Entfernung vom Chor verringert ist gegenüber dem Budapester Bilde, und dass keine frontale Kulisse mehr wie dort die unmittelbare Tiefenbewegung aufhält. Man ist dem Raume gleichsam nähergerückt. Schliesslich kommt hinzu die feine Lichtführung. Das Licht, das durch die Fensterreihe der Obermauer eindringt, folgt den leisesten Bewegungen der Gewölbe, die besonders prachtvoll bis zum Transept gemalt sind. Jenseits desselben setzen die Beobachtungen der Luftperspektive ein. In den zusammengerückten Fenstern des Chors mit seiner grösseren Lichtmenge sind die Konturen des Masswerks und der Gewölberippen verwischt. Die Farbe ist dort stark aufgehellt in einem gleichmässig lichten Ton, der sich gegen das durchgehende feste Grau der Steinfarbe vorn absetzt und zugleich die grösste Tiefenerstreckung bezeichnet.

Alle diese Faktoren hat der Künstler nun derart verwendet, dass wir nicht bloss die perspektivisch sichere Wiedergabe eines Innenraums sehen, sondern die bildliche Gestaltung im Ganzen erscheint adäquat den wesentlich künstlerischen Wirkungsfaktoren dieser bestimmten Architektur. Es kann der Raumeindruck einer gotischen Kirche nicht durch ein von der Orthogonale beherrschtes Liniensystem wiedergegeben werden, eingestellt in ein Breitformat. Indem Steenwyck dies in seinem Brüsseler Bild zum Ausdruck bringt, weist er in gerader Linie auf jene Probleme, die erst etwa ein halbes Jahrhundert später von Saenredam aufgenommen und dann in Holland weiter entwickelt wurden.

Das Brüsseler Bild bedeutet in dieser Hinsicht nicht nur einen Höhepunkt in Steenwycks Werk selbst, sondern es behält den ersten Platz im entwickelungsgeschichtlichen Sinne auch unter allen Arbeiten, die Steenwycks unmittelbare Nachfolger in Antwerpen geschaffen haben. (Ein äusseres Kennzeichen dafür ist schon der Umstand, dass ein Hochformat nur einmal — bei Lodewyck Neefs — wieder auftaucht.)

Für die Antwerpener Architekturmaler ist Steenwyck nur soweit Ausgangspunkt, als er von Hans Vredeman das perspektivische Raumschema übernimmt wie etwa in dem Budapester Bilde. Ebenso wie dieser Bildtypus für seine Nachfolger wichtig wird, so müssen noch ein paar Bilder gleicher Bedeutung aufgezählt werden, die ebenfalls dem Künstler zuzuschreiben sind. Zunächst ist hier ein dem Budapester verwandtes Bild zu nennen, das sich im Vorrat der Hamburger Kunsthalle als Vredeman de Vries befindet[1]) und eine Ansicht der Antwerpener Kathedrale gibt. Nach Malweise und Architekturauffassung gehört es zweifellos dem älteren Steenwyck. Das Bild ist in warmem gelbbraunen Ton gehalten, die Zeichnung ohne jede Schärfe. Die Beobachtung des Lichtes ist sehr fein, besonders in der linken Fensterreihe, durch die oben

1) Von Hymans, Le Livre des peintres de C. van Mander, Paris 1885 II, S. 108 unter den erhaltenen Werken Vredemans aufgezählt.

ein warmes Blau des Himmels sichtbar wird, während unten das auf die Laibungen aufprallende Licht aller Konturen und Linien des Masswerks vernichtet. Auch die Schatten sind weich und durchsichtig. Der Chor mit den zusammengerückten Fenstern ganz hell. Die Gewölbe fast in derselben prächtigen Weise gemalt wie auf dem Brüsseler Stück. Sie zeigen ein feines Grau mit gelben Tönen. Die Orthogonale beherrscht die Raumwirkung ähnlich wie das Budapester Bild.

Im Wiener Hofmuseum hängt ein kleineres unbezeichnetes Kirchenstück, das einen neuen, später oft wiederholten Typus bringt. Eine Kirche bei Kerzenlicht, links eine grosse hell erleuchtete Kapelle. Vorherrschend ist ein warmes Rotbraun, in das kräftig das rotgelbe Licht hineingesetzt ist. Doch erscheint die Ausführung nicht von gewohnter Feinheit. Charakteristisch für Steenwyck ist die sorgfältige und garnicht schematische Verteilung der Glanzlichter, ferner wie im Chor durch schwache Reflexe dunkle Teile aufgehellt werden. Die räumliche Nähe und Deutlichkeit des Lettners zeigt ebenfalls des Künstlers Art.

Ein verwandtes aber ebenfalls nicht beglaubigtes Bild befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg. Die Darstellung der Kirche weicht insofern ab, als rechts eine Empore hineingebaut ist und reichere Durchblicke dort geschaffen sind. Von ausserordentlicher Feinheit ist das weiche matte Kerzenlicht, das in den Gewölben aufschimmert, in den Kronleuchtern und der Orgel blinkt, ferner dämmerige Ecken hervorholt und sich wieder ins Dunkel verliert. Das Wiener Bild wird darin weit übertroffen. Die Kirche ist von dichter Menschenmenge erfüllt, die sich zu einem Kirchenkonzerte versammelt hat. Das gibt dem Raume eine eindringliche, feine Stimmung. Es wäre hier ferner noch der Typus einer mehr phantastischen Komposition anzuschliessen, die auf den Künstler zurückgeht. Soweit sich aber auf einen solchen Typus schliessen lässt, wird er besser unter den Arbeiten des Sohnes erwähnt.

Ausser Kirchenansichten hat Steenwyck auch Aussenarchitekturen gemalt, die indessen seinen Innenräumen durchaus nachstehen. Ein derartiges Bild im Amalienstift zu Dessau trägt die Bezeichnung H. V. Steenwyck, A. Frankfurt An. 1588. Rechts führt der Durchblick durch eine Loggia, die in Vredemanscher Perspektive gegeben ist, in die Tiefe. Links sieht man auf einen freien Platz mit wenigen Häusern. In der Farbe vorwiegend grau und gelbbraun ist es von recht nüchterner Wirkung. Aus dem Jahre 1598 stammt ferner ein umfangreicher „Marktplatz" der Braunschweiger Galerie. Auffällig ist die hohe Horizontannahme. Die wenigen Häuser, die Motive aus Brüssel und Antwerpen enthalten, treten hinter dem breit geschilderten Marktgewimmel ganz in den Hintergrund.

Hendrick van Steenwyck der Jüngere.

Die Kunst des älteren Steenwyck findet ihre unmittelbare Fortsetzung in den Bildern des Sohnes, der um 1580 geboren wurde. Freilich die grossen Raumprobleme des Architekturbildes, wie sie der Vater in Angriff nahm, hat der jüngere Steenwyck nicht weitergeführt. Sondern er richtet seine Aufmerksamkeit vorwiegend auf die feine, fast zarte Behandlung des Details. Eine typische Anordnung seines Kirchenstückes bringt gleich das erste 1603 datierte Bild in der Londoner National-Galerie.[1]) Es ist die orthogonale Wiedergabe des Langschiffes mit dem Blick auf den Chor und einer zur Stathme geneigten Wandflucht. Das Ganze im Breitformat, bei dem auch ein Teil des Seitenschiffes und der Kapellen zur Geltung kommt.

Die Verwandtschaft mit dem Budapester Bilde (als Vertreter einer Bildgruppe) des Vaters Steenwyck ist ohne weiteres einleuchtend. Da das Londoner Stück die Zahl 1603 trägt, also das Jahr, in welchem vermutlich (nach van Mander) der

1) Bezeichnung und Jahreszahl sind im Katalog nicht vorhanden.

ältere Steenwyck starb, so könnte man die Frage aufwerfen, ob dies Bild nicht noch von seiner Hand wäre. Allein ein Vergleich mit den folgenden zeitlich bestimmten Bildern des jüngeren Steenwyck einerseits und mit den gesicherten Arbeiten des Vaters zeigen deutliche Unterschiede in der Auffassung und Malweise der beiden Künstler. Stellt man die zwei genannten Bilder einander gegenüber, so ergibt sich zunächst, dass Steenwyck II in dem Unmittelbaren des Räumlichen hinter dem Budapester Bilde zurückbleibt. Vor allem hat das seinen Grund darin, dass der Künstler von der Tieferlegung des Horizontes abgeht. Auf seinem Bilde ist die Horizonthöhe mehr als $^1/_3$ der Bildhöhe, während sie dort nur $^1/_4$ betrug. Ferner gibt er links vorn mit dem Pfeiler eine feste Kulisse am Bildrande und schliesst die Gewölbe des Mittelschiffs mit einem stark betonten Bogen, der genau mit seinem Scheitel gegen den oberen Bildrand stösst. Steenwyck I lässt an solcher Stelle die Gewölbe glatt durchschneiden. Ein weiterer Unterschied der beiden Bilder besteht in der reicheren Durcharbeitung der Bildfläche bei Steenwyck II gegenüber einer verhältnismässig grosszügigen Behandlung des Budapester Bildes. Ganz allgemein findet es schon darin seinen Ausdruck, dass die Dinge enger im Bilde zusammengedrängt sind, sie haben nicht mehr den breiten ruhigen Spielraum wie bei Steenwyck I. Dann etwa, wie vorn rechts im Bilde eine grosse Orgel mit blanken Lichtern auf den Pfeifen hervortritt, wie an dem Pfeiler weiter unten gerade vor dem Beschauer ein Altarbild angebracht ist. Der Einwurf, dass dies allein von dem Vorbild abhängig sei, je nachdem dies mehr Details aufweise oder nicht, kann dabei nur sehr bedingt geltend gemacht werden. Denn die Antwerpener Architekturmaler haben gerade dadurch, dass sie das Detail änderten, derselben Kirche ein stets anderes Aussehen zu geben gesucht. Und zudem zeigt sich der behauptete Unterschied an einer grösseren Anzahl von Bildern.

Es entspricht der genaueren Durcharbeitung der Bildfläche, wie Steenwyck II der Farbe viel subtilere Werte zu

geben weiss als sein Vater. Ich nehme als Beispiel etwa im Wiener Hofmuseum das Kirchenstück, das zwei Jahre später entstanden ist als das Londoner Bild und ihm noch eng verwandt ist. Es fällt auf durch einen wunderbaren blassgelben, etwas milchigen Ton, der fast aquarellartige Wirkung hat. Die Zeichnung ist nicht scharf, die Konturen und Striche sind in hellen blassen Linien gegeben. Dabei ist alles Detail sorgfältig und genau behandelt. Der Lettner in der Tiefe besteht völlig aus feinen weissen Strichen. Prachtvoll ist dann die Lichtführung in den Gewölben. Die einzelnen Kappen zeigen im Licht Abstufungen von ausserordentlicher Feinheit eines hellgelben und graugelben Tons. Um die Schlusssteine herum sind dazu mattgrüne Blattornamente gelegt. Das Gelb und Grau wird nach dem Chor zu immer lichter. Die Schatten haben überall die grösste Durchsichtigkeit. Das Licht in der Fensterreihe links von duftigem weissgelben Ton. Das grosse Fenster rechts hat ein feines helles Blau, in das einige Apostelfiguren mit bunten Mänteln gesetzt sind. Besonders gut sind auch die Lokalfarben der Altäre gegeben, die von den Antwerpener Architekturmalern stets benutzt werden, um die farbige Gesamtwirkung der Kirche zu steigern. Steenwyck stellt in diesem Bilde vor allem ein Blau in feiner Harmonie zu dem gelben Ton des Bildes.

Der Künstler bleibt indessen nicht bei dieser lichten farbigen Behandlung des Kirchenstücks. Die Zeichnung gewinnt in den folgenden Jahren immer mehr an Kraft. Auf das deutlichste erweist dies ein Bild von 1609 in der Dresdener Galerie, das eine fast genaue Wiederholung des Londoner Bildes von 1603 ist und sogar dieselben Masse aufweist. Sachlich hat eigentlich nur der Lettner seine Form gewechselt, neben einigen unwesentlichen Abänderungen in den Seitenkapellen und den Darstellungen auf den Altargemälden. Der veränderte Bildstil ist allein durch die schärfer hervortretende Zeichnung bedingt. Es zeigt dies jede Linie, die man mit der entsprechenden des Londoner Bildes vergleicht.

Hier sind die Gewölberippen in breiten Pinselstrichen gegeben, 1609 sind sie scharf konturiert und haben helle Glanzlichter bekommen. Und diese Glanzlichter, die die Umrisse illuminieren, zeigen sich an allen Ecken und Kanten. Man sieht sie in den Gewändern der Pfeilerfiguren, in den Rahmen der Altäre, den Orgelpfeifen, im Lettner (wo sie schon auf dem Wiener Bilde 1605 auftraten). Ferner in den Grabplatten und im Masswerk der Triforien. Hand in Hand damit geht ein grösserer Reichtum feinster Details. Nimmt man etwa die hohe lichte Wand in der Kapelle links, so sieht man auf dem Londoner Bilde das Masswerk in klaren einfachen Formen mit dünnen und stumpfen Strichen auf die Mauer getragen. 1609 sind die Masswerkformen an derselben Stelle und von demselben Grundmuster ausgehend von grösster Kompliziertheit in ihren Verhakungen, die mit schärfster Zierlichkeit lichtgelb auf die feinen grau und gelben Töne der Wand gesetzt sind. Die Beispiele dafür lassen sich leicht vervollständigen. Ich erwähne nur noch die kleinen Stäbe über den Profilen der Arkaden, die Fugen der Pfeiler (1603 haben die Pfeiler glatte Fläche) und besonders charakteristisch, wie die Mauerdurchbrechung hinter dem Triforium oben links, die auf dem Londoner Bild ein einfaches rechtwinkliges Loch ist, nun einen zierlichen Aufsatz bekommen hat.

Die Farbe ist kräftiger geworden. Ein warmer gelbgrauer Ton beherrscht das Bild, der von den bunten Lokalfarben der Altäre durchbrochen wird. Der Boden hat blaugraue Töne, ohne dass sich die einzelnen Fliesen unterscheiden. Das Licht, das durch die Fenster dringt, ist dort hellgelb, wie es von der Laibung reflektiert wird. Ein warmes Braun tritt in der Holzverkleidung der Wand links und an dem grossen Schnitzaltar des Langschiffes hervor.[1])

Die charakteristischen Merkmale dieses Bildes, die glitzernde Zeichnung finden wir in verstärktem Masse in

1) Aus demselben Jahre 1609 noch ein kleines Bild der Kopenhagener Galerie. Auch hier die warme und feine Buntheit und das leichte Glitzern.

einer Kirchendarstellung wieder, die 1611 gemalt ist und ebenfalls der Dresdener Galerie gehört. Sie weicht, was den Kirchentypus betrifft, von den vorher besprochenen Bildern ab. Ihr Reichtum an räumlicher Differenzierung ist grösser, wenn auch immer noch das Mittelschiff in seiner Tiefenaxe dominiert. Der Vordergrund ruht im tiefen Schatten. Eine dunkle Arkade links und ein fast schwarzer Pfeiler rechts stehen scharf gegen die Helligkeiten der zurückliegenden Architektur. Diese ist phantastisch und weitläufig angelegt mit reichen seitlichen Durchblicken in helle konstruktiv unmögliche Räume, in denen zahllose Überschneidungen von Bogenstellungen, Pfeilern, Gewölbeansätzen und Altären einen verwirrenden Eindruck geben. In der Menge der Einzelheiten übertrifft das Bild alle vorigen.

Nach den Anmerkungen des Dresdener Katalogs hatte Scheibler das Stück für Steenwyck I in Anspruch genommen. Allein die beiden letzten Ziffern der Jahreszahl sind trotz ihrer Undeutlichkeit doch als 11 zu erkennen, und damit ist das Werk für den jüngeren Steenwyck gesichert. Was ich dennoch von Scheiblers Behauptung aufrecht erhalten möchte, ist, dass ich die Kirchenkomposition als Ganzes auf ein Bild des Vaters zurückführe. Es gehört nämlich in diesen Zusammenhang ein eigentümliches Architekturbild im Besitze des Herrn Konsul Meyer in Hamburg. Schon das Format ist auffällig. Die Breite übertrifft die Höhe des Bildes um mehr als das Doppelte ($0{,}78 \times 1{,}65$). Das Merkwürdigste aber sind gewisse perspektivisch ganz herausfallende Teile. So ist zum Beispiel an Stelle eines hochgelegenen Fensters ein Zimmer gemalt mit besonderem Horizont und Augenpunkt. Auf der rechten Bildseite sieht man unter der Orgel hindurch in einen neuen völlig selbständigen Kirchenraum, der ebenfalls mit seiner gesonderten Perspektive ohne Zusammenhang zu den übrigen Bildteilen steht. Zunächst scheint es überhaupt, als ob die ganze rechte Bildseite eine willkürliche Zutat sei. Da aber die Malweise durchaus gleichmässig ist, so muss man annehmen, dass es sich hier um perspektivische

Spielereien handelt, um die Phantastik der Kirche zu erhöhen.

Die Malerei weist die Hand des älteren Steenwyck auf. Es ist dafür zu nennen der prachtvolle warme braungelbe Ton des Ganzen, der niedrige Horizont mit der wirksamen Untersicht der Gewölbe, das Verschwinden der Zeichnung, die breitflächige Art, wie das feine Blau des Himmels untermischt mit weissen Wölkchen durch die grossen frontal stehenden Fenster erscheint und vor allem die Lichtbehandlung in dem hoch und schmal zur Tiefe führenden Hauptschiff, das so ungewöhnlich zu dem Format der Tafel kontrastiert. Es ist dies die wirksamste Stelle des Bildes. Das warme gelbe Licht schlägt dort zusammen, den ganzen Raum erfüllend. Der Chor und die gesamten Gewölbe sind in diese Lichtmassen einbezogen.

Dies Bild hat nun, trotz der verschiedenen Bauart der Kirche, deutliche Beziehungen zu dem Dresdener Stück des jüngeren Steenwyck von 1611. Verwandt ist die Gruppierung der zahlreichen phantastischen Nebenräume um das Hauptschiff. Gleich ist auf beiden Bildern der um einige Stufen erhöhte dunkle Vordergrund mit der vorn links in das Bild hineinspringenden schwarzen Kulisse. Auch bleibt die riesige Doppelorgel rechts gemeinsam, und endlich findet sich an gleicher Stelle am Bildrande ein umfangreiches Gemälde mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Ich glaube nach diesen Voraussetzungen schliessen zu dürfen, dass es sich bei dem Dresdener Bilde um die Herübernahme einer Komposition vom Vater handelt, die der Sohn im Einzelnen selbständig umgestaltet. Es wird späterhin noch einmal von einem ähnlichen Bilde zu sprechen sein.

Das Harte, Glänzende der Zeichnung des Dresdener Bildes ist schon erwähnt. Auch die Entwickelung der Farbe weist eine entsprechende Änderung auf. Das Bild hat einen eigenartig kühlen, metallisch gelbgrauen Ton mit viel Blaugrau, das besonders zum Chor hin die Luftperspektive aufnimmt. Die Farben der Altäre sind fast hart, das Licht in

den Fenstern weissgelb, wie Steenwyck es schon früher dort gab. In festem fahlen Gelbgrau leuchtet die Wandfläche über der Arkade ganz links, die am besten mit den entsprechenden Teilen von 1609 und 1603 zu vergleichen ist. Das Glitzern der Einzelheiten wirkt am stärksten in den Kronleuchtern des Mittelschiffs und vor allem in der grossen Orgel, deren zierliches Masswerk mit peinlicher Genauigkeit in glänzenden dünnen gelben Linien gearbeitet ist. Man brauchte nur diese drei Orgeln auf den Bildern von 1603, 1609 und 1611 zu vergleichen, um darin allein die Entwickelung aufzuweisen. Sie geht von der breiten Malweise des älteren Steenwyck aus, um nach dessen Tode zugleich mit der schärferen Zeichnung immer fester und härter im Ton zu werden und jenes glatte Gelbgrau zu gewinnen, das die Werke der folgenden Zeit kennzeichnet.

Auch die Kirche bei Nacht und mit künstlicher Beleuchtung ändert darin wenig. Von 1613 ist ein solches Stück der Dresdener Galerie. Es zeigt in der bisherigen Reihe am deutlichsten die schematische Anordnung der Architektur. Die Zeichnung hat in der Dunkelheit an Schärfe und Zierlichkeit verloren, das Masswerk ist trocken mit breitem Pinselstrich gemalt. Indessen sind die Linien des fernen Chors immer noch deutlich und verhältnismässig scharf. Der Boden ist durch grosse graublaue Grabplatten gröber gegliedert als sonst. Vorherrschend ist im Ganzen auch hier der gelbgraue Ton, nur dass in den abenddunklen Teilen das Braun stärker hinzukommt. Die Lokalfarben verschwinden ganz bis auf weniges Rot etwa in der Kapelle links, wo es für die Beleuchtung viel zu heftig brennt. Das künstliche gelbe Fackellicht ist recht nüchtern abgetönt, und die von ihm beleuchteten Teile sehen aus wie im gelben Tageslicht.

Zu einer andern Gruppe von Architekturbildern führen zwei einander verwandte Darstellungen aus den Jahren 1614 und 1618, die erste im Mauritshuis (Haag) und das andere Bild im Leipziger städtischen Museum. Sie setzen den Typus fort, den Hans Vredeman aufgestellt hat: ein Platz, von

prächtigen Gebäuden umgeben und links vorn eine Loggia. Es ist dieselbe orthogonale Wiedergabe der Baulichkeiten, und selbst die allgemeine Anordnung bleibt sich gleich. Der Loggienbau steht immer frontal und zwar möglichst so, dass immer ein abschliessendes Bauglied mit dem oberen Bildrande zusammenfällt. Dagegen ist die Raumgestaltung bei Steenwyck viel freier und natürlicher geworden. Die Gebäude, die weiter hinten den Platz begrenzen, haben nicht mehr die schwere Pracht wie bei Hans Vredeman. Sie sind klein, zierlich und sind vor allem weiter in den Bildraum hinausgerückt. Über ihnen zeigt sich ein grosses Stück freien Himmels. Gegensätzlich dazu wirkt nun auch der Loggienbau vorn viel freier, höher. Und dazu trägt auch ein neues, viel natürlicheres Verhältnis der Figuren zur Architektur bei. Die Proportionen der Arkade und des Gebälks sind ausserordentlich fein abgewogen. (Bei der Präzision, der Zierlichkeit dieser Bauten erinnert man sich an Kupferstiche des Dirk Vellert.) Und nun, von dieser Loggia aus, überschaut man die ganze lichte Weiträumigkeit. Steenwyck liebt es, dies Überschauen zu betonen. Er baut Terrassenanlagen, grosse Freitreppen, über die man bequem zu dem Platz hinuntersteigen kann.

Es kommt hinzu, dass er das Vordringliche der „Tunnelperspektive“, wie sie Hans Vredeman gab, mildert. Zwar führt immer noch ein wohlgeordnetes System von Kreislinien und Bogen und Gewölben in grader Linie auf den Augenpunkt, dem man nicht entrinnen kann. Allein dieses System zeigt doch nicht mehr die Geschlossenheit wie bei Hans Vredeman. Und vor allem ist die durchgehende Orthogonale vermieden.

In der Farbe schliessen sich diese Bilder durchaus den zuletzt genannten Kirchenstücken an. Das Haager Bild ist von heller bunter Färbung und ebenso die Leipziger Architektur. Die Bedeutung der Altäre als Träger starker Lokalfarben übernimmt hier das verschiedene farbige Material, die gefleckten Marmorsäulen, die Pilaster und Ähnliches. Die eigentliche Steinfarbe hat den harten gelbgrauen Ton, die

Zeichnung ist scharf, und die ferner stehenden Gebäude sind gerade wie in den Kirchen Chor und Lettner mit dünnen hellweissen Strichen gegeben.[1])

Ein ähnliches Verhältnis wie zwischen diesen Bildern Steenwycks und den entsprechenden Vredemans besteht zwischen Steenwycks Darstellung „Christus bei Maria und Marta“ im Besitze des Louvre und derjenigen Vredemans in Hampton Court. Das Bild des Louvre ist 1620 bezeichnet. Dass ihm für die Anordnung der Architektur jenes Bild in Hampton Court als Muster gedient hat, zeigt der erste Blick. Es liessen sich bei diesen Bildern nun wieder alle Verschiedenheiten aufzeigen, wie sie durch die Steenwycksche Architekturwiedergabe bedingt sind, allein sie sind derselben Art wie bei den zuletzt behandelten Bildern und bringen nichts Neues. Ich erwähne nur, wie hier Steenwyck das orthogonal in die Tiefe führende Tonnengewölbe Vredemans nicht wiederholt, sondern einfach durch eine frontale Wand abschneidet und dadurch die perspektivische Aufdringlichkeit vermeidet.

Die feinen Proportionierungen einer Renaissancearchitektur in ihren einzelnen Baugliedern zueinander und zu der ganzen Bildfläche zeigt ein unbezeichnetes „Interieur“ der Londoner Nationalgalerie, das in der Architekturbehandlung an die „Pavillons“ auf den Bildern in Leipzig und Haag erinnert. Indessen hat das Londoner Bild weniger Schärfe im Linearen. Auch die Orthogonale ist nicht so dominierend wie dort. Der ganz bühnenmässig gedachte Raum erhält Tiefe im wesentlichen durch drei frontal hintereinanderstehende, sich überschneidende Wände mit verschiedenen Durchbrechungen, wobei der vorderste grosse Bogen wie ein Rahmen wirkt. Steenwyck liebt offenbar Treppen und Stufen. Auch hier verwendet er sie, um sehr lebendig wirkende Niveauunterschiede zu schaffen. Selbst der Tisch in dem Bibliotheksraum hinten steht auf einer besonderen Estrade. Das Boden-

1) Ein ganz gleichartiges Bild in der Petersburger Ermitage aus dem Jahre 1623.

muster im Vordergrund ist reicher als gewöhnlich. Die Diagonalen sind vorherrschend. Es ist sonst die Regel bei den Antwerpener Architekturmalern, dass der Boden in einem rein orthogonalen Sinne gegliedert wird und zwar meist mit quadratischen Platten. Auf dem Londoner Bild kommt ferner ein bei Steenwyck II. häufig verwendetes Mittel besonders gut zum Ausdruck, das dem Künstler dazu dient, die glatten Flächen der Architektur lebendiger und ein wenig „malerischer" zu gestalten. Es sind die kleinen Risse, die an vielen Stellen das Gebälk, die Pfeiler oder die Stufen durchziehen. Sie spalten sich meistens von den Fugen ab, die ebenfalls schon etwas ausgebröckelt gegeben werden.

Steenwyck II. hat lange Zeit in London am Hofe Karls I. gelebt und wurde dort viel beschäftigt. Er hat dort auch Architekturhintergründe für van Dyck und andere Porträtisten gemalt. So ist von ihm der Hintergrund auf dem Porträt Karls I. von Mytens in Turin (bez. u. 1626).[1]) Die Dresdener Galerie besitzt ferner zwei kleinere Darstellungen mit Karl I. und seiner Gemahlin, die als ganze Figuren in grosser Bogenhalle stehen. Die Bilder sind bezeichnet aus dem Jahre 1637. In der Architektur zeigen sie dieselben Motive wie die zuletzt besprochenen Bilder. Grosse Bogenöffnungen von guten Verhältnissen und etwas schematisch in das Format gestellt. Die Durchblicke sind besonders auf dem Bilde der Königin von derselben Art wie früher. Auch die Stufenanlagen fehlen nicht. Indessen sind Farbe und Zeichnung verändert. Die Konturen verlaufen nicht mehr in der Härte wie etwa auf den Bildern des zweiten Jahrzehnts. Während früher die Bauten des Hintergrundes mit harten hellen Strichen gegeben werden, stehen sie 1637 weich verschwimmend gegen die Luft. Die Lokalfarben des bunten Materials sind verschwunden. Die Architektur hat ein nüchternes Gelbgrau mit bräunlichen Tönen erhalten und erscheint nun wie in einem stumpfen Anstrich. So ist zum

1) Das Bild ist mir unbekannt. Vgl. Woltmann und Wörmann, Gesch. d. Malerei, III, S. 407.

Beispiel das Braun des Marmors nicht anders als das Braun der Tischdecke auf dem Bilde mit der Königin.

Eine umfangreiche Gruppe bilden die Darstellungen von Gewölben meist mit der Staffage der Befreiung Petri. Sie zeigen einen bestimmten Typus, der sich durchgängig wiederholt und der, was die perspektivische Raumwiedergabe betrifft, den Kirchenstücken entspricht. Es sind weit in die Tiefe führende Hallen, deren niedrige Kreuzgewölbe auf mächtigen Pfeilern ruhen und die stets durch künstliches Licht erleuchtet werden.[1]) Der Fussboden zeigt die übliche Gliederung durch die Orthogonalen. Steenwyck II. hat diesen Typus ausserordentlich häufig wiederholt in den verschiedensten Bildgrössen und zwar zu allen Zeiten seiner Tätigkeit. In Wien befindet sich ein kleines Stück datiert 1604, ein umfangreiches von 1621 und ein unbezeichnetes (No. 941). In Budapest eine Befreiung Petri von 1620. Ein derartiges Bild in Darmstadt von 1631, und im Depot des Berliner Kaiser Friedrich-Museums befand sich eins von 1649. Ferner bezeichnete Stücke und unbezeichnete in Stuttgart 1, Schwerin 3, Braunschweig 2, Kassel 1, Madrid 2, Hampton Court nicht weniger als 6. Steenwyck sucht in diesen Darstellungen hauptsächlich die Effekte der künstlichen Beleuchtung herauszubringen. Anfangs wirft das Licht grelle Reflexe auf die nächstliegenden Stellen der Wände, wobei das Licht selbst unnatürlich weissgelb gegeben wird. Die Schatten sind trübe und schwärzlich, und der Raum wird nach der Tiefe zu völlig undurchsichtig. Die Lokalfarben haben oft eine unmögliche Intensität. Später gleichen sich diese Gegensätze aus. In dem Wiener Bilde von 1621 herrscht ein graugelber Ton. Das Licht ist viel gleichmässiger verteilt. Die beleuchteten Wände zeigen viel natürlichere Abstufungen von Licht und Schatten. Die Übergänge sind feiner und reicher. Auch in der Modellierung der Rundpfeiler stehen Licht und Schatten nicht mehr grell gegeneinander. Die Lokalfarben des Bodens sind gedämpft,

1) Vermutlich geht auch dieser Typus auf Steenwyck I. zurück. Ein kleines Bildchen der Art z. B. in Amsterdam, Ryksmuseum.

blasser. Es wechseln Braunrot und Blaugrau. Die Menge dieser Bilder beweist, wie beliebt damals solche künstliche Beleuchtungseffekte waren. Indessen erreicht doch Steenwyck in ihnen niemals die feinen Wirkungen seiner frühen im Tageslicht dargestellten Architekturen.

Die Raumempfindung des Künstlers bleibt auch in den späten Arbeiten die seiner Frühzeit. Es sei dafür das späteste datierte Kirchenstück genannt, das sich in der Brüsseler Galerie befindet (bez. Steenwyck 1645). Dargestellt ist eine dreischiffige Hallenkirche spätgotischen Stils mit dem üblichen Durchblick durch das Mittelschiff auf den Chor, die Südwand stathmal angeordnet. Das Bild trägt einen gleichmässigen warm gelben Ton. Auffallend ist nun die ganz ungewöhnlich scharfe Zeichnung, die den Eindruck erweckt, als sei sie in die Kupferplatte eingestochen. Man glaubt eher durch das eiserne Trägergerüst einer modernen Hochbahn hindurchzublicken als durch eine Kirche. Ob das Bild mit dieser scharfen Zeichnung allein steht, vermag ich nicht zu sagen, da mir datierte Arbeiten Steenwycks aus dieser Zeit nicht bekannt sind. (Über dies Bild siehe weiterhin bei Neefs.)

Das Todesjahr des Künstlers, der, wie es scheint, in London gestorben ist, wird gewöhnlich um 1649 angegeben, da seine Frau in diesem Jahre zu Leiden als Witwe genannt wird. (Vgl. Katalog des Mauritshuis, Haag.) Darnach müsste die Bezeichnung auf einem Bilde des städtischen Museums in Braunschweig von fremder Hand herrühren. Dieses nur handgrosse Stück (Verm. Frl. Luise Orges) stellt eine kleine Kapelle bei Fackellicht und erleuchtetem Altar dar und ist bezeichnet H. v. S. 1653.

Peter Neefs und seine Söhne.

Die dritte Künstlerfamilie, die der Antwerpener Architekturmalerei ihr Gepräge gibt, sind die Neefs, die geringeren Anspruch auf künstlerische Bedeutung haben. Ihre Kirchenansichten wiederholen sich in ermüdender Ein-

förmigkeit, und sie folgen ihrem Schema auch dann noch, als in dem benachbarten Holland die Architekturmalerei den Höhepunkt ihrer Entwickelung erreichte. Das Haupt der Familie ist der ältere Peter Neefs. Er ist etwa zwei Jahre älter als Steenwyck II. Das Geburtsdatum, das vermutlich 1578 fällt, ist ebensowenig sicher bekannt wie das Todesjahr, das zwischen 1656 und 1661 anzusetzen ist. Sicher ist nur, dass er 1609 in die Lukasgilde zu Antwerpen aufgenommen wird.[1])

Eine Reihe seiner Arbeiten lässt keinen Zweifel über die Herkunft seiner Kunst. Es sind die Steenwycks, an deren Werk er sich aufs engste anschliesst. Wie dieses Verhältnis im einzelnen aufzufassen ist, zeigen gleich die ersten Arbeiten, die als solche gesichert sind.

Die Dresdener Galerie besitzt eine Kirchenansicht, bezeichnet P. Neefs mit der Jahreszahl 1605. Dargestellt ist eine dreischiffige Hallenkirche, deren Mittelschiff Netzgewölbe zeigt. In Farbe und Zeichnung erinnert es durchaus an die Bilder Steenwycks aus den Jahren 1605 und 1609. Gemeinsam mit ihnen hat es die helle, frische Gesamthaltung. Die Art, wie Neefs die Pfeiler vorn malt, die glatte gelbliche Steinfarbe, ferner die Behandlung der Luftperspektive, wie der Lettner ganz mit dünnen weissen Strichen gegeben ist (entsprechend dem Steenwyck 1605), die feine Abtönung des Gewölbes nach dem Chor zu, das Durchsichtige der Schatten, der Wechsel von Blaugrau und Gelb in den Quadraten des Bodens, das alles kann nicht deutlicher den Einfluss des jüngeren Steenwyck zeigen. Zugleich wird aber auch der Abstand zwischen beiden Künstlern klar und die Unfähigkeit, die Neefs zeigt in seinen Bemühungen, jene Feinheit der Malerei zu erreichen, wie Steenwyck sie in seinem Wiener Bilde bringt. In dieser Hinsicht ist für jenes Bild besonders charakteristisch das starke sich vordrängende Rotbraun in der Holzverkleidung der Wand. Es kommt ferner hinzu, dass

1) Alle Daten, die sich auf die Familie der Neefs beziehen, sind zusammengestellt bei van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, S. 609 ff.

die Kirchenansicht genau übereinstimmt mit dem Bilde Steenwycks des Jüngeren von 1645 in Brüssel. Und nicht nur das. Auch die Masse der beiden Bilder sind dieselben.[1])

Dabei muss man sich nun erinnern, dass Architekturmaler ihre Bilder öfter wiederholt haben, als es in andern Gattungen der Malerei zu geschehen pflegt. Der Skizze oder Studie des Figurenmalers und des Landschaftsmalers entspricht dort eine konstruktive Zeichnung viel präziserer Art, deren öftere Verwendung wiederum eine grosse Bildähnlichkeit zur Folge hat. Dass aber eine Zeichnung von demselben Künstler noch nach Jahren genau wiederholt und zu einem zweiten Bilde verwandt wird, hat gerade das Beispiel Steenwycks II. bewiesen mit seinen Bildern von 1603 und 1609. Da nun auch kein Fall bekannt ist, dass Steenwyck einmal den Neefs kopiert hätte, so ist nach alledem der Schluss wohl gerechtfertigt, dass der Dresdener Neefs von 1605 die Wiederholung eines Steenwyckschen Bildes ist, das mit dem Brüsseler Stück von 1645 die Zeichnung gemeinsam hat. Diese Annahme kann eine Reihe von Bildern, die weiterhin zu besprechen sind, nur bestätigen.

Dem genannten Bild des Neefs ist eng verwandt noch eine andere Kirchenansicht, die sich unter dem Namen Steenwyck im Louvre befindet. Es ist im wesentlichen dieselbe dreischiffige Hallenkirche, wie sie die eben besprochenen Bilder zeigen. Einige Einzelheiten, wie die Schrifttafel an dem Pfeiler rechts und die zwei ersten Altargemälde links finden sich in beiden Kirchen. Der Unterschied liegt in der Raumerfassung, und zwar besitzt das Bild des Louvre alle die Eigenschaften, die wir bei dem älteren Steenwyck gefunden haben. Die Kirche des Dresdener Bildes zeigt mit ihren drei Schiffen eine querschnittmässige Ansicht, die in der scharfen Begrenzung der vorderen „Schnittfläche“ hart in das Breitformat sich einzwängt. Ganz anders das Bild des Louvre. Obwohl ebenfalls fünf Joche des Langschiffes

1) Brüssel No. 449 hat cm 37×56, das Dresdener Bild cm 36×57 nach den Katalogen.

in den Bildraum aufgenommen sind, sind sie doch nicht so perspektivisch in die Tiefe gezogen wie dort. Den Hauptteil des Bildes nimmt die breite Entwickelung des Mittelschiffs ein, und der Lettner ist dem Beschauer so nahe gerückt wie das ähnlich der Fall ist in Steenwycks I. Brüsseler Hauptwerk. Ferner kommt für die Bildwirkung die Raumeröffnung vom Bildrande aus in Betracht. Auch darin zeigt das Louvre-Bild deutlich die Gewohnheiten des älteren Steenwyck. Die Pfeiler vorn sowie die Gewölbe werden vom oberen Bildrande glatt durchschnitten. Nirgends bei Neefs oder dem jüngeren Steenwyck findet sich diese Weiträumigkeit verbunden mit den Höhenanregungen wie sie das Bild im Louvre charakterisieren.

Um so überraschender ist nun die Wahrnehmung, dass dieses Bild garnicht von Steenwyck I. gemalt ist, sondern die Bezeichnung Peter Neefs trägt. Auf der Braunschen Photographie des Bildes, die mir vorliegt, ist der Name deutlich unter der angedeuteten Schrift der Tafel am Hauptpfeiler zu lesen. Die Bezeichnung hat dasselbe Aussehen wie auf dem Dresdener Bild, auf dem der Name genau an der entsprechenden Stelle unter dem angedeuteten Text der Schrifttafel sich befindet.

Damit bleibt nun kein Zweifel, dass wir in dem Bild des Louvre eine Kopie oder Wiederholung von Neefs nach einem Original des älteren Steenwyck haben. Dies ist kein einzelner Fall, sondern noch bei einer Reihe weiterer Bilder lässt sich dieses Verhältnis nachweisen. So befindet sich in Gotha (No. 57) ein zwar unbezeichnetes, aber sicher von Neefs herrührendes Bild, das eine Wiederholung jener Kirche Steenwycks des Älteren in Wien (No. 940) gibt, die links eine erleuchtete Kapelle zeigt. Das Gothaer Stück, in warmem gelbbraunen Ton, steht doch an Feinheit dem Wiener Bilde nach und zeigt vor allem in der flüchtigen, wenig korrekten Zeichnung der Architektur, dass es Kopie ist.

Ferner gehört hierher ein Bild der Galerie Lichtenstein (No. 577) in Wien. Es trägt die Bezeichnung: Peter Neefs.

Dieses Stück ist eine Wiederholung des von Steenwyck II. 1611 gemalten Bildes in der Dresdener Galerie, jedoch etwas verändert. Der schmale Teil links vom Hauptschiff ist fortgelassen, und auf der rechten Bildseite sind die Arkaden umgestellt, sodass die obere Nische mit dem Grabmal an das Mittelschiff anstösst. In der Malweise gibt sich das Bild deutlich als eine Kopie zu erkennen. Die Zeichnung ist sehr flüchtig und zum Teil auch perspektivisch ungenau. Die Hauptsache scheint dem Künstler die Farbengebung gewesen zu sein. Er versucht, denselben metallisch gelblichen Ton zu erreichen, dessen Feinheit das Dresdener Bild kennzeichnet. Aber es gelingt ihm nicht, wie besonders in den Gewölben und nach dem Chor zu beobachtet werden kann. Die Farben sind härter und stumpfer. Bemerkenswert ist ferner, wie schlecht ihm die räumliche Erhöhung des Vordergrundes gelungen ist. Der Kontur ist gegen die lichtere Partie einfach verschärft durch dunkle trübe Schatten, und die Fugen des Fliesenbodens laufen etwas schief gegen die Orthogonalen des tieferen Grundes. Auch sonst sind die Veränderungen, die den Kopisten zeigen, überall zu bemerken. Vor allem darin, dass die vielen feinen Einzelheiten, die gerade im Dresdener Bild mit grösster Sauberkeit gearbeitet sind, vereinfacht und vergröbert erscheinen. So in der grossen Orgel rechts oben, ebenfalls im Chor und im Lettner, wo die Konturen mit flüchtigem Pinsel gemalt sind. Auch die Altarbilder sind nicht im einzelnen ausgeführt, sondern mehr der ganzen Farbfläche nach gegeben.

Schliesslich sind noch drei mit dem Namen des Peter Neefs bezeichnete Bilder zu erwähnen — in Gotha, im Louvre und im Museum zu Gent befindlich —, deren Darstellungen: künstlich erleuchtete Gewölbe mit der Befreiung Petri, sich eng an die zahlreichen Bilder Steenwycks II. dieser Art anschliessen.[1]) Die besprochenen Bilder lehren zur Genüge,

1) Schon Bode nennt die Bilder in Gotha und im Louvre als Beweis für das Schulverhältnis von Neefs zu Steenwyck. Vgl. Graphische Künste XIII, 1890 S. 90.

dass Neefs sich zunächst in völliger Abhängigkeit von den Steenwycks befindet, und zwar kann wohl nur an ein direktes Schulverhältnis gedacht werden. Woltmann und Wörmann haben daran gezweifelt, es liesse sich nicht recht einsehen, wo Neefs den Unterricht des älteren Steenwyck empfangen haben sollte.[1]) Allein die Anhaltspunkte, aus denen man auf den Aufenthaltsort der drei Künstler etwa zwischen 1590 und 1610 schliessen könnte, machen jene Annahme keineswegs unmöglich.

Die Lehrlingszeit des Peter Neefs fällt ungefähr in die Jahre 1590—1600. Wie van den Branden angibt, waren die Eltern des Künstlers zu unvermögend, um den Sohn in die Fremde zu schicken.[2]) Es ist nun durch nichts bewiesen, dass der ältere Steenwyck in dieser Zeit nicht hätte in Antwerpen sein können. Selbst wenn er, wie das Dessauer Bild zeigt, 1588 in Frankfurt war und dort nach van Mander 1603 auch starb, so war doch schon durch die Unruhen der Zeit eine recht lebhafte Beweglichkeit der Künstler bedingt. Es braucht hier nur an das Beispiel Hans Vredemans erinnert zu werden. Übrigens ist auch die Notiz van Manders über Steenwyck recht kurz, und die Angabe, er sei zu Frankfurt gestorben, sogar mit einer Einschränkung versehen. So ist es sehr wohl möglich, dass der Künstler in der fraglichen Zeit wieder in Anwerpen gewohnt hat und dass dort sowohl sein Sohn wie Peter Neefs bei ihm gearbeitet haben. Auf diese Weise würden sich am ungezwungensten die engen Zusammenhänge erklären, die zwischen den drei Malern nach ihren Kirchenstücken vorhanden sind. Und ebenso würde sich erklären, dass nach dem Tode des älteren Steenwyck noch dessen Sohn grossen Einfluss auf Neefs als den geringeren Künstler gehabt hat, wie das Dresdener Bild von 1605 und die Kopie nach dem Steenwyck 1611 etwa zeigen.

Unter den ausserordentlich zahlreichen Arbeiten des Peter Neefs — fast jede öffentliche Sammlung besitzt Bei-

1) Gesch. der Malerei III, S. 408.

2) Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool 1883 S. 610.

spiele — befinden sich nur wenige datierte Stücke. Seine Darstellungen sind Variationen einiger weniger Typen, von denen hauptsächlich die Ansicht einer dreischiffigen gotischen Kirche, dann die „Antwerpener Kathedrale“ (siebenschiffige im Detail stets wechselnde Kirche) und eine Kirche mit vorn hell erleuchteter Kapelle zu nennen sind. Der letzte Typus, der seltener als die übrigen auftritt, bringt eine reichere Bildwirkung. Das sonst stets das Bild beherrschende Mittelschiff wird etwas zur Seite gedrängt und zudem meist mit der grössten Dunkelheit erfüllt. Ein Beispiel im Wiener Hofmuseum (No. 946). Der Raum geht vorn in die Breite. Zwei frontale Mauerwände hintereinander wirken der orthogonalen Strömung des Raumes entgegen. Die Wände sind in grossen Öffnungen durchschlagen, die von links nach rechts an Weite und Tiefe des Durchblicks gewinnen. Durch die Arkade rechts sieht man erst auf den Chor durch das Langschiff, dessen eine Wand ausnahmsweise nicht zur Stathme geneigt erscheint, sondern ganz hinter einem Pfeiler verschwindet, sodass auch der Lettner überschnitten wird. Die Zeichnung ist noch hart bei etwas glänzender Farbe. Der Einfluss von Steenwyck II. ist noch zu spüren in der Behandlung der gelb beleuchteten Wand etwa. Unter den Lokalfarben fällt das schöne satte Grünblau in den vier Altären des dunklen Hauptschiffs auf. Dem Bilde verwandt sind nach dem Raumtypus die Kirchenstücke in Braunschweig (145), Leipzig (340), sowie in Lützschena (180), von denen das letzte das späteste ist und offenbar der reifen Zeit des Künstlers gehört. Die Linien der Architektur haben alle Schärfe verloren, und die Härte der Lokalfarben ist gelöst. Die Fliesen des Bodens sind reich an braunen und gelben Tönen. Die Flächen des Langschiffes sind wenig detailliert, sondern breit gefasst und flüssig in der Farbe. Am deutlichsten ist der Unterschied zu den früheren Bildern in der Behandlung der Gewölbe und des aufgelichteten Chors. (Der Raum ist hier nicht bei Fackellicht, sondern im Dämmerlicht des Abends gegeben.) Das Licht in den Chorfenstern

verwischt die Konturen derart, dass die Fenster ganz breit zusammengezogen sind in der Farbe.

Sehr viel zahlreicher als diese Bilder ist die Gruppe, die die Ansichten der Antwerpener Kathedrale bilden. In ihnen kommt das Architekturschema des Neefs am deutlichsten zum Ausdruck. Es ist stets die gleiche querschnittmässige Einsicht in die Kirche mit dem Durchblick durch das Mittelschiff auf den Chor, wobei fast durchgängig die Nordwand des Hauptschiffs in stathmaler Neigung erscheint. Der Typus geht auf den älteren Steenwyck zurück, wie er in dessen Budapester Bild von 1583 vorliegt. Allein welche Unterschiede trotz des gleichen Motivs in der Anordnung der Architektur! Die Fortschritte, die Steenwyck I. für das Architekturbild schon errungen hatte, sind völlig wieder verloren gegangen. Der Horizont ist bei Neefs nur wenig unter halbe Bildhöhe gelegt, sodass eine die Bildwirkung beeinträchtigende starke Bodenaufsicht noch in den Darstellungen herrscht, deren Entstehungszeit gegen die Mitte des Jahrhunderts fällt. Damit ist auch die Wirkung der Gewölbe, wie sie Steenwyck ausnutzte, fortgefallen. Endlich ist die Orthogonale wieder zu einer Schärfe der Wirkung gelangt, die an Vredeman erinnert. Im Gegensatz zu Steenwyck I. sind Chor und Lettner perspektivisch weit in die Tiefe gezogen, sodass man den Eindruck hat, als sähe man durch ein umgekehrtes Opernglas.

Manche dieser Arbeiten zeigen eine recht geringe Qualität. Indessen entsteht in vielen Fällen für die Beurteilung der Werke des Peter Neefs eine Schwierigkeit, die durch das Zusammenarbeiten von Vater und Sohn zu einer bestimmten Zeit bedingt ist.[1]) Der jüngere Peter Neefs ist 1620 in Antwerpen geboren und Schüler seines Vaters. Diesem folgt er so genau in seinen Arbeiten, dass die Zuteilung an den einen oder andern oft nicht mit Sicherheit zu geben ist. In der Sammlung Weber zu Hamburg befindet sich ein Kirchenstück bezeichnet P. Neefs 1646. Es ist der

1) Vgl. Bode, Graphische Künste, III, S. 90.

übliche schematische Durchblick durch eine dreischiffige Kirche. Aus derselben Zeit befindet sich in der Londoner Nationalgalerie eine Kirchenansicht bezeichnet: P. Neefs f. 1644. Dieses Stück ist dem Vater, das Hamburger dem Sohne zugeschrieben. In der Tat scheinen mir die Unterschiede so bedeutend, dass sich hier mit Sicherheit die Verschiedenheiten zwischen den beiden Künstlern erkennen lassen, und zugleich ergeben sich für Neefs II. gewisse Eigentümlichkeiten der Farbengebung, die m. E. in vielen Fällen für ihn charakteristisch sind.

Das Londoner Bild zeigt Neefs I. in einer seiner besseren Arbeiten. Im Gegensatz zu Neefs II. ist der Raum auffallend frei und breit entwickelt und fügt sich in feinen Proportionierungen der Bildbegrenzung ein. Besonders wirksam ist der mächtige Rundbogen in der Mitte, der wie eine natürliche Umrahmung das Hauptschiff umschliesst. Die Zeichnung ist ohne Schärfe, die Konturen verlaufen weich in dem gleichmässig zerstreuten Licht der Kirche. Die Schatten liegen weich und durchsichtig auf den dunklen Flächen, und selbst die feinen Reflexlichter sind ungewöhnlich gut beobachtet wie die in den grossen Kassetten der Grabmalbedachung rechts. Dagegen hat das Bild bei Weber eine verhältnismässig scharfe Zeichnung. Licht und Schatten sind geradezu schematisch gegeben. Es genügt in dieser Hinsicht nur die Behandlung der Gewölbe auf beiden Bildern zu vergleichen. Der Unterschied kann garnicht stärker gedacht werden. Bei Neefs I. sind die Gewölbeflächen weich modelliert in kaum bemerkbaren Übergängen. Neefs II. gibt die einzelnen Gewölbekappen in schärfster Begrenzung und in der Mitte einfach nach Licht und Schatten geteilt. Ebenso hart und unangenehm ist nun auch die Farbe bei ihm. Es zeigen sich eigentümliche Mischtöne in der Modellierung der Säulen, ferner ein hässliches Gelb im Lettner, violette Töne im Chor u. s. w. Diese Art findet sich bei einer weiteren Reihe von Bildern, die zum Teil schon in der geringwertigen Ausführung die Hand des jüngeren Neefs zeigen. In der Sammlung des Grafen Czernin

zu Wien hängt eine Ansicht der „Antwerpener Kathedrale“, bezeichnet Peeter Neeffs 1648. Der Gesamtton ist braungelb und ohne jede Feinheit. Der Chor ist aufgelichtet mit rosagelben Tönen, die ebenfalls im Boden auftreten und in den ziemlich roh gezeichneten Gewölben. Als Lokalfarbe kommt ein starkes grelles Rot aufdringlich hervor, so in den Säulen des Lettners und in den Altären. Ebenso ist das Gelb und Grün in den Altären fest und hart. Die dadurch bedingte auffallende Buntheit des Bildes findet sich wieder in einem Stück des Wiener Hofmuseums (948) mit der gleichen Kirchenansicht. Mit weniger starken Kontrasten in den Lokalfarben ist das sonst gleiche Bild 947 ausgeführt. Charakteristisch die Glanzlichter, gewöhnlich auf dem zweiten Pfeiler rechts im Hauptschiff. Wiederholungen mit denselben Merkmalen in der Wiener Akademie (719) als Neefs I., ferner bei Graf Schönborn, im Mauritshuis (Haag) von 1654, in Brüssel (als Neefs I.) u. s. w. Es sind dies nur wenige Beispiele. Eine genaue Aufstellung und Scheidung des Werkes von Vater und Sohn würde ein besonderes umfangreiches Material erfordern.

Noch zu erwähnen ist ein zweiter Sohn des Peter Neefs I., der ebenfalls Architekturmaler wurde und 1617 zu Antwerpen geboren ist. Er trägt den Namen Lodewyck. Von ihm sind indessen nur drei Bilder bekannt, eins in der Dresdener Galerie befindlich, zwei im Prado.[1]) Das Dresdener Bild ist bezeichnet Frater Lodevicus Neeffs. An. 1648 und stellt die Antwerpener Kathedrale dar in genau derselben Ansicht wie die erwähnten Bilder seines Bruders. Auch in Zeichnung und Farbe zeigen sich nahe Beziehungen zu Neefs II., mit dem er ja gewiss zusammen bei dem Vater gearbeitet hat. Vorherrschend ist ein stumpfes nüchternes Graubraun, das im Lichte weiss wird mit gelblichen und blauen Tönen. Die Lokalfarben in den Altären sind nicht grell, sondern gedämpft und mehr abgetönt. In der Raumwirkung zeigt sich indessen ein bestimmter Unterschied zu Neefs I. und II. Lodewyck

1) Vgl. Woltmann und Wörmann, a. a. O. III, 408.

versucht nämlich, den Beschauer gewissermassen etwas mehr in den Kirchenraum hineinzuziehen, indem er die Architektur aus dem Bilde hinausgreifen lässt, dem Beschauer entgegen. Links geht die Arkade des Seitenschiffs nicht einfach parallel der Bildfläche in die Höhe, sondern es ist eine Wölbung nach vorn zu gegeben. Ebenso ist rechts die Arkade in mächtigem Schwunge bis an den seitlichen Bildrand geführt. Und endlich sind die Gewölbe des Mittelschiffs in einer bei den Neefs ganz ungewohnten Weise vom Chor auf hinaufsteigend gesehen in wirksamer Untersicht. Es sind dies Motive, die an den älteren Steenwyck erinnern. Und in der Tat, betrachten wir nun das Madrider Bild (bez. F. L. Neeffs 1646), so wird ohne weiteres deutlich, dass Lodewyck hier von demjenigen Werk Steenwycks I. beeinflusst sein muss, das als dessen Hauptstück bezeichnet wurde: von der Brüsseler Darstellung. Es wird das um so eher auffällig, als Lod. Neefs zum ersten Male die Reihe der Architekturen mit einem Hochformat durchbricht. Aber auch sonst ist die Abhängigkeit von Steenwyck klar. Wie der Bildrand links die Arkade mit der Obermauer überschneidet, der steile Anstieg der Gewölbe, die verhältnismässige Nähe des Lettners, die zur Stathme geneigte Südwand ist dem Brüsseler Bilde nachgeahmt. Nur der rechtsseitige Bildschluss ist verändert. Die Ausführung entspricht, soweit ich nach der Photographie urteilen kann, dem Dresdener Bilde.

Es ist anzunehmen, dass sich weitere Bilder des Lodewyck noch unter den zahlreichen Kirchenstücken befinden, die allgemein den Namen Neefs tragen. Nach den beiden genannten Bildern zu urteilen, bewegt sich seine Tätigkeit in denselben Bahnen wie die seines Bruders. Das Todesdatum beider ist unbekannt. Doch lässt sich feststellen, dass Neefs II. im Jahre 1675 noch am Leben war, denn ein mit dieser Zahl datiertes und bezeichnetes Bild befindet sich im Besitze des Fürsten Liechtenstein.

Antwerpener Einfluss in Holland.

Bartholomeus van Bassen.

Während die Entwickelung des Architekturbildes mit dem Werk der Neefs keine Förderung gewinnt, löst der Einfluss Antwerpens zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine Anzahl Erscheinungen in Holland aus, die hier vielfach zu neuen Anläufen führen. Von den älteren Architekturmalern ist es auch in Holland zunächst ein Architekt, van Bassen, der als Erster Bedeutung gewinnt. Er ist etwa zehn bis fünfzehn Jahre jünger als Steenwyck II. und Neefs I. Sein Geburtsjahr ist unbekannt, es wird gewöhnlich um 1590 angesetzt.[1]) 1613 war er Mitglied der Delfter Lukasgilde, 1622 tritt er der Haager Lukasgilde bei. Hier war er zweimal Dekan, nämlich in den Jahren 1627 und 1636. Zwei Jahre später, 1638, tritt er als Architekt in den Dienst der Stadt und bleibt in dieser Stellung bis zu seinem Tode 1652.

Aus seiner Delfter Zeit herrührend ist die Ansicht der Delfter Kirche, die sich in der Budapester Galerie befindet und 1620 datiert ist.[2]) Den Mittelpunkt der Darstellung gibt das Marmordenkmal Wilhelms des Schweigers, das erst ein Jahr vorher vollendet wurde. Das Grabmal steht indessen nicht im Chor wie noch heute und wie es in den zahlreichen Darstellungen seit 1650 erscheint, sondern in der Mitte eines Kirchenraumes, der ebenfalls völlig von den gewohnten Ansichten abweicht.[3]) Der Raum ist frontal und zwar seiner Tiefenaxe nach gegeben, ohne jedoch jene aufdringliche Perspektive zu zeigen, wie wir sie von den Antwerpener Malern gewohnt sind. Der Raum ist vielmehr mit einer gewissen Freiheit entwickelt und kommt zu ruhiger breiter

---

1) Die Lebensdaten Bassens hat A. Bredius zusammengestellt im Haagsch Jaarboekje voor 1894, S. 85 ff.

2) Eine Photographie dieses Bildes verdanke ich Herrn Dr. Meller in Budapest.

3) Es ist nicht etwa die Delfter Kirche dargestellt, sondern ein Phantasieraum ist zu dem Grabmal hinzu erfunden.

Entfaltung. An den seitlichen Bildrändern stehen schmale vertikale Kulissenwände, die öfters bei Bassen Verwendung finden. Auffallend ist der niedrige Horizont, der durch die Basis der Rundpfeiler gelegt ist. Es ist darin dem Beschauer eine annähernd richtige Stellung zur Kirche angewiesen. Nur die noch recht grosse Distanz lässt keine unmittelbare Wirkung zu. Vor allem erscheinen die Säulen zu dünn. Aber ein anderes Element tritt in diesem Bilde auf, das es deutlich von den Antwerpener Architekturstücken trennt. Es ist die effektvolle Lichtführung. Der scharfe seitliche Lichteinfall von links her schafft ungewöhnliche Gegensätze von hell und dunkel. Das Grabmal leuchtet auf und lässt die unteren Teile der Säulen rechts im tiefen Schatten. Die Säulen selbst sind scharf modelliert in den Helligkeitskontrasten. Aber auch raumschaffend wirkt das Licht in der Art wie der Vordergrund im Dunkel bleibt und nun der Mittelgrund dagegen herausgehoben wird. Wenn die Antwerpener solche Gegensätze erproben, so gebrauchen sie mechanische Hülfsmittel. Im Vordergrund wird ein Podium, schwarze Kulissen errichtet, die räumlich von dem übrigen gesondert sind und gegen eine lichte Wand gesetzt werden, so in dem Bilde Steenwycks II. von 1611 in Dresden. Bei Bassen dagegen ist der Raum völlig kontinuierlich, und es werden allein die natürlichen Bedingungen des Lichteinfalls in jenem Sinne ausgenutzt. Das Studium der Funktionen des Lichtes war ja ein altes Erbteil holländischer Kunst. Bassen gibt in seinem Bilde von 1620 schon Anläufe, die an die Höhepunkte der Entwickelung denken lassen, etwa an Bilder eines Emanuel de Witte. Es ist nun für Bassen noch charakteristisch, dass er die Lichtquelle unsichtbar macht. Auf dem Budapester Bilde bricht es links hinter der Kulisse hervor. (Das Fenster am Rande in der Ecke kommt nicht in Betracht.) Die Kraft des Lichtes wird noch besonders verstärkt durch dies abrupte Auftreten, das sich noch oft auf späteren Bildern wiederholt. Es scheint dies auch für ein fünf Jahre früher (1615) gemaltes Bild des Künstlers zu

gelten, dessen Beschreibung bei Frimmel zitiert wird nach Hormayrs Archiv 1825, S. 681:[1]) „Das Innere einer gotischen katholischen Kirche; rechts sieht man einen Mann eine Stiege hinaufsteigen, welche sehr sinnreich von einem nicht sichtbaren Fenster beleuchtet ist. Optik und Linearperspektive sind vortrefflich beachtet . . .“

Das Budapester Bild zeigt vor allem in der besonderen Lichtstimmung des Kirchenraumes eine grosse Selbständigkeit gegenüber der Antwerpener Kunst. Inwieweit der Künstler hierin von einer allgemeineren holländischen Tradition beeinflusst wird, oder ob hier der Einfluss eines älteren holländischen Architekturmalers vorliegt, ist schwer zu sagen. Auf diese Frage ist indessen später in einem andern Zusammenhang noch einmal zurückzukommen. Die weiteren Arbeiten Bassens aus dem zweiten Jahrzehnt weichen in mancher Hinsicht von dem Budapester Bilde ab. Zunächst schon dem Architekturstil nach. Es werden Renaissancekirchen dargestellt und geräumige Säle barocken Stils. Von 1624 befindet sich eine solche Saalansicht im Provinzialmuseum zu Hannover. Ein rechteckiger Raum, frontal zur Bildebene und mit dem Augenpunkt in der Mitte, also die einfachste Wiedergabe eines kubisch einfachsten Raumes, wie sie im 2. Teil der Vredemanschen Perspektive von 1604 und ähnlich schon 1560 zu finden ist. Selbst der im 16. Jahrhundert so häufige, vorn links in das Bild hineinspringende Bau erscheint hier wieder als eine Art in den Saal ragender Windfang. Nur ist das nackte perspektivische Gerüst reicher umkleidet. Vor allem ist es die Farbe, die dem Raum eine grössere Lebendigkeit zu geben sucht. Und zwar sind es wie bei den Antwerpenern die Lokalfarben des reichen Materials, die Bassen benutzt. Besonders charakteristisch für ihn ist ein hartes Siennabraun der Holzfarbe. Der Marmor hat warmen gelblichen Ton, der Kamin ein kräftiges Rot und Dunkelblau. An den Wänden hängen sorgfältig aus-

1) Kleine Galeriestudien 1891, S. 177.

geführte Gemälde. Die Decke zeigt reiche Kassettenteilung und der Boden ein Muster, das bei Bassen auf vielen Bildern wiederkehrt: grosse Quadrate, die voneinander durch kleine Eckquadrate getrennt sind. Die Farben stehen unvermittelt nebeneinander. Gegenüber dem Budapester Bilde von 1620 ist der Raum gleichsam luftleerer geworden, die Zeichnung härter und schärfer, das Licht gleichmässiger zerstreut. Um das Bild gruppieren sich eine Anzahl Wiederholungen, die sich voneinander nur durch Veränderungen von Einzelheiten wie der Möbel, der Bilder und der Lokalfarben des Materials unterscheiden. Es sind Bilder im Rycksmuseum zu Amsterdam (No. 435), in Darmstadt, im Haag (Slg. van der Burgh, dat. 1628) und in Kopenhagen. Ihre Merkmale, die klare Zeichnung, die etwas nüchterne Buntheit, der verhältnismässig hohe Horizont und die Einfachheit der kubischen Gestaltung finden sich ebenfalls auf den Kirchenansichten Bassens, die in denselben Jahren entstanden sind.

Ein Kirchenstück mit dem Namen des Künstlers und 1624 befindet sich im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Es ist eine Renaissancekirche in völlig symmetrischer Anordnung um ihre Mittelachse. Auch hier ist das zu Grunde liegende perspektivische Gerüst, entsprechend den Saalansichten, ganz im Sinne Vredemans. Nur der reichere Wechsel der Bauglieder, der die Unterbrechungen der Fluchtlinien bedingt, die grössere Freiheit, mit der Bassen in den Raum hineingeht, geben dem Bilde etwas weit Lockereres gegenüber den Perspektiven Vredemans. Dieselbe reichere Durchbrechung des orthogonalen Gerüstes zeigt eine zwei Jahre später gemalte „Renaissancekirche“ des Mauritshuis im Haag (No. 9), die dem Berliner Stück eng verwandt ist. Vergleicht man diese beiden Arbeiten mit der 1620 entstandenen „Delfter Kirche“, so fällt hauptsächlich das gleichmässiger verstreute Licht, der höhere Horizont und die schärfere Zeichnung auf. Nur die Art, wie der Künstler die Entfaltung des Raumes der ganzen Bildbreite nach anlegt, ist überall gleich, und steht insofern den Gewohnheiten der

Antwerpener gegenüber, als diese gern von einer frontalen Arkatur als Stützpunkt ausgehen.

Wenn man die Reihe der bisherigen Architekturstücke überblickt, so wirkt es in starkem Masse ermüdend, immer wieder durch ein System von Orthogonalen auf den Augenpunkt geführt zu werden. Als wären die Architekturmaler dieser stets gleichartigen perspektivischen Konstruktion überdrüssig geworden, beginnt jetzt Bassen, den Augenpunkt gleichsam zu verstecken. Etwas Ähnliches sahen wir schon einmal bei Pieter Neefs. Für Bassen gibt ein im Rudolfinum zu Prag befindliches und bezeichnetes Bild ein erstes Beispiel. Wiederum ist eine Renaissancekirche dargestellt. Aber die Bildfläche hat eine andere Proportionierung bekommen. Eine frontale Bogenstellung, seitlich von riesigen Pilastern begrenzt, nimmt die grösste Fläche des Bildes ein. Links von ihr zieht sich das Hauptschiff in die Tiefe, allein es ist nicht mehr seiner ganzen Tiefenausdehnung nach zu überblicken, sondern es verliert sich bald hinter jene frontale Wand, die die orthogonale Bewegung der perspektivischen Konstruktion aufhält und in die Breite verlaufen lässt.

Bassen hält an diesem Mittel, dem Architekturbilde neue perspektivische Reize zu geben, fest. Zugleich kommen mit der weiteren Entwickelung des Künstlers andere Momente hinzu, die ebenfalls darauf ausgehen, die Einförmigkeit und ermüdende Gleichartigkeit der Raumgestaltung zu durchbrechen. Ich nehme als Beispiel das bezeichnete und 1639 datierte Bild in der Budapester Galerie. Während sich bei den früheren Stücken und vorwiegend an den Werken der Antwerpener Architekturmaler beobachten lässt, dass die Bewegung des Raumes in starkem gleichmässigen Strom in die Bildtiefe hineinflutet, wird bei dem zuletzt genannten Bilde diese Bewegung langsamer und unregelmässiger. Sie wird durch ungeheure vertikale Kulissenwände abgedämmt, durch frontale Wände aufgefangen und durch mächtige Pfeiler zerteilt in einzelne Rinnsale, die sich in Gewölben und lichten Wänden des Hintergrundes verlieren. Damit hängt ferner

ein weiteres Moment zusammen. Die Steenwyck und die Neefs etwa sahen den Raum am liebsten von einem Punkte, der mit möglichster Deutlichkeit möglichst das vollständige Raumgebilde zeigte. Sie gaben einen Querschnitt. Bei dem genannten Bilde Bassens ist die Übersichtlichkeit des Raumes zu Gunsten einer grösseren Lebendigkeit geschwunden, die freilich mit etwas gewaltsamen Mitteln erreicht ist. Aber gerade die hier erscheinenden willkürlichen und gehäuften Verschiebungen sind charakteristisch für die Tendenz, neue Bildreize zu gewinnen. Das Auge trifft zunächst auf die schmale Frontwand links, um sogleich hinter sie herumgeführt zu werden durch die gewaltsamen Überschneidungen in den weiter rückwärts liegenden Baugliedern. Zugleich gewinnt der Raum an Höhe durch einen tiefer angenommenen Horizont und durch die im Vordergrunde ragenden Wände, deren Vertikalen den oberen Bildrand ungebrochen durchstossen. Ganz rechts dieselbe unmotivierte kannelierte Säule wie auf dem Haager Bilde von 1626. Die hinter ihr stehende Wand mit der Grabnische erinnert an die gleichgestellte auf dem Bilde von 1620. Überhaupt ist ein gewisses Zurückgreifen auf dieses Bild zu beobachten. Es gilt das in erster Linie von der scharfen Lichtführung, die in den Renaissancearchitekturen der 20er Jahre einer freieren Zerstreuung gewichen war. Jetzt fällt das Licht in unregelmässigen breiten Flächen durch die Kirche. Hinter der Schmalwand links schiesst es förmlich hervor, wirksamer noch als 1620. Es greift mit grossen Flecken die kahlen Mauern an, teilt den Boden nach der Tiefe zu in breite abwechselnd dunkle und helle Streifen und lenkt endlich das Auge schräg auf eine leuchtende Wand des Hintergrundes. Es sind dies Faktoren, die in Verbindung mit dem Irrationalen der Architekturanordnung neue Wege weisen. Indessen Bassens Bild ist doch mehr eine Problemstellung als eine künstlerische Lösung. Die Architektur ist künstlich zurechtgeschoben, theaterhaft. Und dies Theaterhafte hat der Künstler denn auch nicht überwunden. Wohl aber hat er es feiner ausgebildet.

Es zeigt dies ein Bild der Art Gallery, Glasgow, das 6 Jahre später gemalt ist (bez. u. 1645). Die Akzente liegen hier wesentlich geordneter. Schichtenweise wird der Raum entwickelt. Vorn eine frontale, weit geöffnete und fein gegliederte Bogenstellung, dann als zweite Schicht dahinter eine ragende Wand mit hohen Spitzbogen (ähnlich 1639), die nur rechts den Blick in weite Tiefen freigeben. Das Licht gibt wieder eine ausgeprägte Raumstimmung, es ist noch mehr konzentriert als 1639 und fällt von links her durch ein hohes, nur in einer Ecke sichtbares Fenster. In diesem von Licht und Luft erfülltem Raume spürt man schon die Nähe der Jahrhundertmitte.

Was Bassen von den Antwerpenern unterscheidet und was er mit ihnen gemeinsam hat, zeigt am besten der Vergleich dieses Bildes mit dem Peter Neefs von 1644 in der Londoner Nationalgalerie. Hier wie dort ist der Bildraum in gleicher Weise und mit denselben Mitteln eröffnet. Es handelt sich darum, eine frontale Bogenstellung vom Bildrande zurückzuschieben. Diese Aufgabe übernehmen in beiden Fällen die stark verkürzten Gesimslinien oben rechts und ein ganzes Bündel von Orthogonalen in den Treppenstufen rechts und links unten. Es sind die alten Mittel des „Perspektivikers". Ganz anders als Neefs weiss Bassen indessen seinem Raume eine besondere Stimmung zu geben, vor allem durch die Behandlung des Lichtes. Er weiss ferner seiner Kirche eine sehr wirksame Höhendimension zu geben durch die reichen Überschneidungen der ersten und zweiten Wand. Zugleich hat er in äusserst geschickter Weise den Gegensatz zweier Stile hineinspielen lassen, indem er die renaissancemässigen Horizontalen und Rundbogen der vorderen Wand gegen ein kahles aufstrebendes gotisches Spitzbogensystem stellt.

Auch der Typus der Saalansicht erfährt nun eine Änderung zu Gunsten einer reicheren und feineren Bildwirkung. Die Augsburger Galerie besitzt ein solches Bild mit dem armen Lazarus und dem reichen Prasser als Staffage. Die Anordnung des Raumes und der Figuren darin ist ähnlich

den Bildern der 20er Jahre. Nur gelangt man jetzt in den Saal auf zwei Treppen, die im Vordergrunde von unten herauf führen, und ferner ist die Rückwand durchbrochen und gibt den Blick auf eine Anzahl verschiedener Gebäude frei, die in ihrer Gruppierung mehr den Architekten als den Maler verraten. Das Theaterhafte des Ganzen wird verstärkt vorn durch die beiden seitlichen kannelierten Säulen auf Postamenten und ein paar Vorhangstücke. Im Ton ist es weicher und wärmer als die früheren Bilder. Das Braun hat das unangenehm Süssliche verloren und zeigt viel Gelb als Zusatz, ebenso das Grau der Wände. Heller als die braune Decke sind die Holzbänke links und die Fliesen. Die Balustrade vorn, die Säulen und die Fensterlaibungen haben einen feinen gelbgrauen Ton. Ein stumpfes Blaugrau in den beiden Kaminsäulen rechts.

* * *

Bassens Beziehungen zu den Antwerpener Architekturmalern sind, ein so selbständiger Künstler der Haager Stadtarchitekt auch ist, doch deutlich. Es ist gewiss kein Zufall, dass nach der „Delfter Kirche“ von 1620 die späteren Arbeiten der 20er Jahre mit der grösseren Härte und Schärfe auch eine auffallende Bevorzugung des Renaissancestils bringen.[1]) Der Stilwechsel fällt zusammen mit dem Aufenthaltswechsel des Künstlers zwischen Delft und Haag. Und so ist wohl nicht unmöglich, dass Bassen gerade in dieser Zeit, zwischen 1620 und 1624, Antwerpen besuchte, wobei immerhin noch zu berücksichtigen ist, dass er 1622 in die Haager Lukasgilde aufgenommen wurde. Für einen Antwerpener Aufenthalt wird gewöhnlich die Tatsache herangezogen, dass das Berliner Bild von 1624 die Bezeichnung F. Franck für die Figuren trägt. Allein die Saalansicht in Hannover aus demselben Jahre zeigt Figuren von Esaias van de Velde, der damals im Haag lebte, und zudem hat sich Bassen gerade 1624 im

1) Die stärkste Anlehnung an Antwerpener Gewohnheiten zeigen das grosse Bild der Kopenhagener Galerie No. 18 (bez. u. 1623) und eine bezeichnete „Renaissancekirche“ der Slg. Graf Moltke.

Haag verheiratet. Aus diesen Angaben lässt sich also für den Antwerpener Aufenthalt mit Sicherheit nichts schliessen.[1]) Vielleicht ist er vor seiner Übersiedelung nach Haag dort gewesen.

Im allgemeinen aber bleibt der Einfluss Antwerpener Kunst auf holländische Maler zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht schwer zu erklären, denn künstlerische Kräfte waren vielfach von der Schelde herübergezogen. Für die Architekturmaler kommen in dieser Hinsicht zunächst die Vredemans in Betracht. Der Vater war, wie wir sahen, einige Male, wenn auch nur vorübergehend, in Holland; Paul Vredeman bleibt in Amsterdam „seer cloecklyck doende in de selve Consten van Metselrye, en Perspectiven, schilderende van Oly-verwe veel schoon Tempelen en Kercken, soo wel Antijck als Moderne, en alderley ghebouw“ (van Mander). Sein Bruder Salomon starb schon 1604 im Haag. Vielleicht hat auch Steenwyck II. einige Zeit in Holland gelebt.

Antwerpener Einfluss zeigen auch die Werke einiger Maler, die weniger bekannt sind, und von denen zunächst Jan van Vucht zu nennen ist. Er ist 1603 in Rotterdam geboren und jung — 1637 — gestorben.[2]) 1632 zog er nach dem Haag, wo er offenbar in Beziehungen zu Bassen getreten ist, wie seine wenigen bekannten Werke deutlich machen. Bode nennt von ihnen vier mit Namen oder Buchstaben bezeichnete Bilder in Schwerin, Bremen, Metz und Köln (Slg. Peltzer).[3]) Die Stücke in Schwerin und Bremen zeigen die übliche Orthogonalarchitektur, symmetrisch angelegt und folgen in der Raumeröffnung auch den Gewohnheiten Bassens. (Vgl. z. B. dessen Bild von 1624 in Berlin.) Das einzige datierte Bild Vuchts scheint ein

1) Bredius hält es für möglich, dass Bassen das Bild der Berliner Galerie nach Antwerpen geschickt habe. (Vgl. Catalogus der Schildereyen van het Gemeente-Museum, Haag 1904.) Über einen vermutlichen Aufenthalt des Künstlers in England vgl. Haagsch Jaarboekje voor 1894, S. 85 ff.

2) Oud Holland 1891, S. 40 ff.

3) Vgl. Graphische Künste 1890, S. 89.

Stück im Besitz des Fürsten Kondacheff zu Petersburg zu sein (bez. u. 1631). Ein zweites bezeichnetes Bild in Petersburg bei Semenov.

Etwa gleichaltrig mit Vucht ist der Amsterdamer Architekturmaler Hans Jeurriaensz van Baden, der bis nach 1663 gelebt hat. Ein 1638 datiertes und bezeichnetes Bild von ihm besitzt die Sammlung Glitza in Hamburg. Dargestellt ist eine dreischiffige gotische Kirche in der bei den Antwerpenern hergebrachten Anordnung mit dem Durchblick durch das Mittelschiff auf den Chor. Indessen ist der Raum viel freier entwickelt als dort, der Gegensatz zwischen den Dunkelheiten des Vordergrundes und den lichten Teilen der Tiefe effektvoller ausgenutzt. Noch deutlicher wird dies bei einem nahe verwandten Bilde des Louvre (No. 2064), das dort als Neefs hängt. Dieselbe Kirche ist gegeben mit geringen Abweichungen, und auch die Anordnung ist nicht wesentlich verschieden. Das Bild bei Glitza hat mehr Breitformat, während das Pariser Bild mehr quadratisch ist. Die Trennung durch das Querschiff ist gleich, der Lettner verändert. Das Licht ist auf dem Louvrebild zu bedeutend stärkerer Intensität getrieben in breiter Malerei, der Chorteil völlig licht in licht gemalt. Abweichend von der Antwerpener Art ist ferner die Verwendung der Staffage. Die einzelnen Figurengruppen sind in eigentümlicher Weise wie trigonometrische Punkte über den ganzen Raum verstreut, sodass der Boden wie abgesteckt erscheint. Die Tiefenmasse werden dadurch wirksamer zur Geltung gebracht als etwa durch die Reihe der Pfeilersockel.

Die übrigen datierten Bilder des Künstlers, die mir unbekannt geblieben sind, seien hier aufgezählt. Nach Semenov befinden sich in Petersburg und Moskau drei Kirchenstücke des van Baden aus den Jahren 1627, 1637 und 1638. Die Sammlung Peltzer in Köln besitzt ein Bild, datiert 1636. Endlich in Upsala ein Bild von 1645.

Engeren Anschluss an die Antwerpener Kunst nimmt Dirk van Delen, dessen Persönlichkeit greifbarer ist.

Dirk van Delen.

Delen wurde 1605 zu Heusden geboren, zog 1626 nach Arnemuyden bei Middelburg, wurde dort 1628 Bürger und später Bürgermeister und trat 1639 der Middelburger Lukasgilde als Mitglied bei. Er ist in Arnemuyden 1671 gestorben.[1]) Der Künstler galt lange Zeit als ein Schüler des Franz Hals, einmal weil Houbraken ihn so nennt und ferner weil er auf einem von Job. Berckheyde gemalten Atelierbilde (Haarlem No. 11) des Franz Hals vorkomme. Hofstede de Groot hat die Unrichtigkeit beider Tatsachen nachgewiesen. Die Bemerkung Houbrakens ist aus C. de Bie und bezieht sich dort auf Ph. Wouwerman, und die dem genannten Atelierbilde beigefügten Namen sind anzuzweifeln.[2])

Das früheste datierte Bild Delens ist die Darstellung einer Renaissancekirche in Lützschena aus dem Jahre 1623.[3]) Die Ansicht ist frontal und fast symmetrisch. Auffällig sind die drei farbig gesonderten Gründe. Vorn die kulissenartigen Arkaden links und rechts in dunklerer blaugrauer Färbung, die Mittelteile in hellem Gelb und der Chor mit Lettner in lichten graublauen Tönen. Diese Teilung in drei „Gründe“ findet sich auch sonst in Architekturbildern jener Zeit ausgeprägt entsprechend etwa den drei Gründen, die die Landschaftsmaler verwendeten. So auf dem Kirchenstück des Monogrammisten F. V. B. in Braunschweig, in dem die Reihenfolge der Töne nach der Tiefe zu Dunkelgrau, Gelb und Lichtgrau ist. In Gotha zeigt ein Kirchenstück (No. 425) in der Art des Paul Vredeman eine ähnliche Folge der Farben. Im Wiener Hofmuseum ist dem jüngeren Steenwyck

---

1) Vgl. Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei 1884, S. 214 ff. Dort sind auch die meisten Werke des Künstlers zusammengestellt.

2) Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte. Arnold Houbraken und seine „Groote Schonburgh“, kritisch beleuchtet von Dr. Corn. Hofstede de Groot, 1893, S. 261.

3) Bode hat irrtümlich 1643.

ein Bild (942) zugeschrieben, das eher an Jan van Vucht erinnert. Die Gewölbe und der rückwärtige Abschluss sind dem Bremer Bilde dieses Künstlers sehr ähnlich. Die Architektur des Vordergrundes ist braun, nach der Mitte zu gelblich blass und in dem runden Abschluss licht blaugrau.

Härter noch in Zeichnung und Farbe als das Bild Delens in der Sammlung Lützschena ist ein Kirchenstück datiert 1629 der Galerie Harrach zu Wien. Der Raum ist bei künstlichem Licht gegeben. Gegen schwarzdunkle Pfeiler des Vordergrundes steht rückwärts sehr krass eine helle hartgelbe Wand. Links in einer Kapelle ein grosses, die ganze Bildhöhe einnehmendes Wappen als Grabmal in grellen Lokalfarben. Dem gelben Raumabschnitt folgt wiederum ein grauer. Delen zeigt sich in diesen Arbeiten, die noch seiner frühesten Zeit angehören, als ein recht unvollkommener Künstler mit einer wenig prägnanten Physiognomie. Bestimmter tritt er in einer drei Jahre später gemalten Architektur der Sammlung Weber in Hamburg auf. Hier klingen deutlich die Motive der Antwerpener an in der Durchbrechung einer frontalen Wand durch einen „Tunnel“ mit weitem Durchblick. Es zeigt sich aber, dass es Delen noch schwer fällt, die perspektivischen Mittel zu handhaben. Wie so oft bei diesen Architekturen handelt es sich darum, eine frontale Wand in den Raum zurückzuschieben. Unten geht dies verhältnismässig leicht. Der Künstler legt dort einen möglichst scharf gemusterten, von der Orthogonale beherrschten Fliesenboden hin, auf den Figuren auch noch stehen können und so zur Raumwirkung beitragen. Aber am oberen Bildrand, wo das Gebälk der Wand zugleich den Bildschluss gibt, ist die Aufgabe schwieriger. Und Delen hat sie in diesem Falle auch nicht überwunden. Er greift zu einem aufdringlichen Mittel, das freilich derselben Art ist, wie es Bassen oder die Neefs nur geschickter verwendeten: das Zurücktreten der Wand wird durch einen stark verkürzten Balken oben links, der noch mit Schattenmassen beschwert ist, markiert. Der Balken steht senkrecht zur Wand. Nimmt man ihn fort, so

kippt die Architektur nach vorn über und aus dem Bilde heraus. In den Farben ist diese Architektur fortschrittlicher. Es sind die blassen Farben der verschiedenen Marmorarten, die ähnlich wie bei Steenwyck II. im zweiten Jahrzehnt, bei Bassen im dritten Jahrzehnt die Farbigkeit des Bildes ausmachen. Und zwar sind für das Hamburger Bild ein Rosa, Hellgelb und Blaugrau zu nennen.

Delen schliesst sich nun noch enger an die Antwerpener an in einer Reihe von Bildern, deren Thema er mit Vorliebe behandelt. Es ist der von Gebäuden umgebene Platz oder Hof, der Typus, den besonders Vredeman de Vries und Steenwyck II. ausgebildet hatten. Ihn nimmt nun auch Dirk van Delen auf. Sein Braunschweiger Bild dieser Art aus dem Jahre 1635 hat noch ganz dieselbe Anordnung der Baulichkeiten, wie wir das bei dem jüngeren Steenwyck in dessen Arbeiten im Haag, Leipzig, Petersburg gesehen haben. Die Betonung der linken Bildseite durch die übliche im Vordergrunde aufgestellte Vorhalle. Rechts der freie Platz, der rechtwinklig begrenzt wird durch ein schlossartiges Gebäude und eine Pergola. Auch die Stufenanlagen finden sich bei Delen wieder, ferner die Aufteilung des Bodens in quadratische Platten, die Wirkung der Orthogonale, die Farbigkeit des reichen Materials (bei Delen noch lebhafter als bei Steenwyck), die Behandlung der fernen in der Luft stehenden Gebäude, die mit scharfen hellen Strichen konturiert sind. Interessant ist auch, wie Delen von Steenwyck auch die Zerbröckelung des Marmors übernimmt, um die Glätte des Materials zu durchbrechen. Aber er findet nicht so die richtigen Stellen dafür wie jener Künstler. Delens Beschädigungen sind mehr gewaltsamer Natur. Auf dem Braunschweiger Bilde sehen die Stellen an der kannelierten Säule links und an dem dazugehörigen Pfeiler aus wie Einkerbungen, die durch Steinwürfe verursacht sind. Überhaupt aber haben die Architekturen des Delen nicht die feinen Proportionen wie bei dem jüngeren Steenwyck. Sie sind barocker, massiger, nicht nur 1635, sondern auch in den späteren Werken. Auffallend sind auch

die gänzlich schematisch gegebenen Bäume des Hintergrundes, die sehr ernüchternd wirken. (Ebenso auf dem früheren Hamburger Bilde.)

Eine ganz veränderte Anordnung der Bauten bringt nun ein Bild im Wiener Hofmuseum (bez. und 1640). Die Vorhalle steht rechts und führt weiter in die Tiefe. Im Mittelgrund ist ein umfangreicher Bau errichtet, der als Hauptmotiv eine orthogonale Säulenhalle zeigt. Es ist hier nicht mehr Steenwyck II., sondern in erster Linie Vredeman de Vries, der das Vorbild abgibt. Gerade die im Mittelgrund eröffnete Säulenhalle mit dem Durchblick und dem barocken Aufbau darüber ist für ihn charakteristisch innerhalb dieser Gruppe von Architekturen. Die einzelnen Gebäude haben bei Delen eine gewisse Grundfarbe, deren Unterscheidung noch immer etwas an die Teilung des Raumes in farbig gesonderte Gründe erinnert. Der Bau vorn wird in seiner Wirkung bestimmt durch das kräftige Dunkelblaugrau der gewundenen wulstigen Säulen. Der Bau in der Mitte steht licht gelbgrün und grau mit mattem Malvenrot im Detail, während der zurückliegende Palast links ganz hellgrün gegeben ist. Delen strebt nach einer Bindung der Lokalfarbe, die ihm hier noch nicht gelungen ist. In seinen Architekturen erscheint nun ein gewisses Ausgleichen zwischen den Einflüssen Vredemans und Steenwycks II.

Das Motiv des Säulengangs in feinerer Durchbildung hat ein Bild der Brüsseler Galerie aus dem Jahre 1642. Nach links zu öffnet sich der freie Platz mit einem mächtigen Brunnen, der an Hans Vredeman erinnert. Die Darstellung gibt einen deutlichen Fortschritt im Malerischen. Die Zeichnung ist nicht mehr scharf, sondern das Licht verwischt ein wenig die Konturen. Die Gewölbe sind feiner modelliert, und besonders sind die Lichtreflexe gut beobachtet, sowohl in den Gewölben wie an den Säulenschäften, an den Kapitellen u. s. w. Die Hintergrundsgebäude zeigen nicht mehr die glitzernde Zeichnung wie etwa auf dem Braunschweiger Bilde von 1635, sondern sie sind in breiten hellen Flächen aus-

geführt. Auch in der Farbe ist das Bild wärmer, toniger und übertrifft darin auch das Wiener Stück. Die Farbe des Bodens bleibt neutral, und die Architektur trägt einen warmen gelbbraunen Ton. Der Künstler steht in dieser Beziehung ja zugleich in einer allgemeineren Entwickelung, die wir auch bei den früheren Architekturmalern beobachtet haben. Ich brauche nur an das Bild Bassens von 1645 und an Neefs 1644 zu erinnern. Steenwycks II. Kirchenstück von 1645 nimmt darin eine Sonderstellung ein.

Delen bleibt nun bei dieser malerisch weichen Behandlung der Architektur und vervollkommt sie noch. In die Zeit des Brüsseler Bildes gehört eine bezeichnete Architektur des Wiener Hofmuseums (No. 1308), ebenfalls ein Säulenbau, diesmal ohne Staffage. Der Boden zeigt hier ein sehr wirksames Rot und Blau in den Fliesen, während das Gelb der Architektur verschieden nach Braun und Grün abgestuft ist. Später anzusetzen ist eine unbezeichnete Darstellung der Londoner Nationalgalerie. Sie zeigt den völlig entwickelten malerischen Stil Delens. Die Räumlichkeiten erscheinen ganz mit warmer lichtdurchtränkter Luft erfüllt. In der Bauanlage folgt der Künstler hier wieder mehr dem Beispiel Hans Vredemans, obwohl er in der Durchbildung der Architektur sich jetzt durchaus selbständig gibt. Aber selbst der Brunnen steht in dem Londoner Stück an der bei Vredeman üblichen Stelle. (Vgl. dessen Wiener Bilder.) In den Hallen des Vordergrundes sind die Reflexe der Lichter, der Reichtum feiner Schattenbildungen auf das Sorgfältigste durchgeführt. Es sei von dieser Art der Architekturen schliesslich noch eins der spätesten Stücke genannt, ein „Palasteingang“ in der Petersburger Ermitage von 1667. Wieder eine Barockarchitektur, von der dasselbe zu sagen wäre wie vorher, nur ist sie freier angeordnet und dem Vordergrunde näher gerückt.

Delen hat also bis in seine letzte Zeit an der Entwickelung jenes Architekturbildes gearbeitet, das er von der Antwerpener Kunst her herübergenommen hatte. Er erschöpft in gewissem Sinne den Darstellungstyp dieser Architektur,

indem er ihn zu feinsten Wirkungen bringt mit Mitteln, die wir gewohnt sind als die spezifischen Mittel des holländischen Malers zu betrachten: die Erfassung des Atmossphärischen und die Lösung der Farbe vom rein Linearen. Indessen diese nur malerische Entwickelung ist für die Entwickelung des Architekturbildes gewissermassen sekundärer Natur. Das Primäre bezieht sich allein auf das Raumproblem.

Wenn wir uns an einen Kirchenraum des Jan van Eyck erinnern, so war er als ein gemaltes Stück Architektur mit der von Licht erfüllten Luft und mit seiner besonderen Stimmung schon von hoher Vollendung. Aber die Darstellung der Architektur als Raumkunst hat notwendigerweise das bestimmte Ziel, in der bildmässigen Gestaltung der Architektur diejenigen Elemente zu gewinnen, die es ermöglichen, das unmittelbare Raumerlebnis im Beschauer auszulösen. Davon war die Kunst des van Eyck weit entfernt. An der Erschliessung dieses Problems arbeitete eine lange Entwickelung. Es war zunächst der Ausbau des Raumes überhaupt nötig als Erfüllung der Bedingungen unseres perspektivischen Sehens, wie es wesentlich im 15. Jahrhundert geschah. Es kam dann die Hülfe der italienischen Linearperspektive, die im weiteren Verlaufe das Gerüst aufstellte, welches das Architekturstück als selbständiges Gebilde unterstützte. Damit wurde nun ein neuer Weg eröffnet. Es sind Steenwyck I, Neefs, ferner Bassen, Delen und die ihnen verwandten Künstler, welche diesen Weg begehen. Aber diese Maler haben nach der Genesis ihrer Kunst nur ein einseitiges Verhältnis zum Raumproblem des Architekturbildes. Ihre Darstellungen von Architekturen entsprechen nur den allgemeinen Bedingungen unseres perspektivischen Sehens. Ihre Kirchen — auf diese kommt es ja wesentlich an — sind gleichsam aus dem Gedächtnis gemalt, aus einer idealen Ferne und entsprechen, selbst wenn sie wirkliche Räume wiedergeben, doch in räumlicher Hinsicht den Fantasiebauten. Denn damit das Architekturbild Darstellung eines unmittelbaren Raumerlebnisses — natürlich des durch die Baukunst gestalteten Raumes — werde, ist die

Erfüllung derjenigen besonderen Bedingungen unseres perspektivischen Raumerfassens notwendig, die sich für ein wirklich im Innenraum befindliches Auge ergeben. Für ein Auge nämlich, das gezwungen ist, grosse Raumabmessungen aus nächster Nähe zu betrachten, verändert sich die perspektivische Bildgestaltung der Architektur wesentlich gegenüber der Perspektive aus grösserer Distanz. Unter diesen Voraussetzungen bekommt daher der Gegensatz in der Darstellung des wirklichen Raumes zur erdachten Architektur eine bestimmte Bedeutung, die für die weitere Entwickelung des Architekturbildes wichtig ist.

Die Haarlemer Maler.

Pieter Jansz Saenredam.

Saenredam gibt dem Architekturbild ganz neue Werte. Wenn wir seine Bilder aus dem dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts mit denen anderer Architekturmaler vergleichen, so ergibt sich, dass Saenredam eine völlig eigene und von den übrigen wesentlich verschiedene Auffassung des Kirchenraumes besitzt. Die bisher genannten Maler gaben die Raumform, indem sie ein bestimmtes, aus geometrisch-perspektivischen Ursprüngen hergeleitetes Raumschema auf die von ihnen gesehenen oder erdachten Kirchen oder sonstigen Räume anwandten. Ihre Architekturen entwickeln sich der Hauptsache nach von der vorderen Bildfläche oder von einer dieser parallel stehenden Wand, die eine mehr oder minder starke Betonung erhält, in die Tiefe. Der Raum flieht gewissermassen von dem Beschauer weg in das Bild hinein.

Bei Saenredam ist dies anders. Ich nehme als beliebiges Beispiel der frühen Zeit zunächst die „buer kerck tot Utrecht“ aus der Galerie Six zu Amsterdam. Auffällig ist die durch den tief angenommenen Horizont und durch die kleine Augendistanz gewonnene starke Untersicht der Gewölbe. Einem

so niedrigen Horizonte sind wir erst einmal begegnet: bei einem Bilde des älteren Steenwyck. Die Wirkungen geringer Distanzen indessen hat Saenredam zum ersten Male ausgenutzt. Er gewinnt mit ihnen ein ungewöhnlich rasches Tempo der Verkürzungen, das Sprungartige in den Grössenverhältnissen solcher Dinge, die im wirklichen Raume gleich gross sind. Welche Bedeutung dies für den Bildraum hat, zeigt das genannte Kirchenstück. Es ist unmöglich, den Hauptlinien von vorn nach hinten entlang zu gleiten, sondern das Auge wird gezwungen, ihnen von unten nach oben zu folgen oder, was gleichbedeutend ist, aus der Tiefe nach vorn. Die Gewölbe sprengen auf den Rippen förmlich aus dem Bilde heraus. Die Unmittelbarkeit des Raumerlebnisses wird dadurch aufs Höchste gesteigert.

Noch anschaulicher macht dies ein viel später, 1653 gemaltes Bild, eine Ansicht der Haarlemer Nieuwekerk in der Budapester Galerie. Auch hier wird der Raum nicht über einem Gerüst durchgehender Orthogonalen entwickelt, sondern er wird allein klar durch die in ihren Grössenverhältnissen bestimmten räumlichen Relationen der Pfeiler und Säulen der Vertikalen. Das mächtige Gewölbe, jäh aus der Tiefe heraufsteigend, mit den äusserst kühnen und wirksamen Verzerrungen der Rippen, ist derart, dass man meint, auf dem Rücken zu liegen. Dieselben Faktoren wie bei dem vorigen, frühen Bilde bewirken auch hier die Bewegung des Raumes aus der Tiefe nach vorn.

Es bedeutet dies aber gerade einen Gegensatz gegenüber der Raumbehandlung der Antwerpener Architekturmaler. Wieweit damit überhaupt die Gegensätzlichkeit holländischen und vlämischen Raumsinnes berührt wird, ist hier nicht der Ort zu untersuchen. Die fernere Entwickelung des Architekturbildes indessen zeigt, dass mit den Werken Saenredams ein entscheidender Punkt erreicht ist. Saenredam geht mit neuen Mitteln darauf aus, den Beschauer möglichst in den Raum selbst zu versetzen. Oder anders gesagt: an Stelle der Orthogonale tritt die Vertikale.

Der Name des älteren Steenwyck ist in diesem Zusammenhange schon genannt. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass er in seinem Brüsseler Bild (St. Peter von Löwen) unmittelbar bis zu Saenredam führt. Nichts beweist mehr für den „holländischen Raumsinn" jenes Architekturmalers als der Vergleich des genannten Bildes mit der Utrechter Marienkirche Saenredams im Ryksmuseum aus dem Jahre 1641. Nicht allein das Raumproblem ist in beiden Bildern auf gleiche Weise gelöst, sondern auch die Anordnung der Architektur ist ganz ähnlich. Freilich gibt darnach die Behandlung der Farbe und der Staffage grosse Unterschiede, und ebenso ist es wichtig, zu sehen, wie Saenredam den Horizont durch die Köpfe der Figuren legt, während diese bei Steenwyck zum Nachteil der Bildwirkung die Horizonthöhe nicht erreichen.

Es entsteht damit zugleich die Frage nach der Genesis der neuen Bildwerte bei Saenredam und welche Eigenart ihre Entwickelung besitzt.

* * *

Pieter Saenredam ist 1597 in Assendelft geboren.[1]) Seine Mutter zog mit ihm 1608, nachdem ein Jahr vorher der Vater gestorben war, nach Haarlem, wo sie ihren Sohn 1612 zu Frans Pietersz de Grebber in die Lehre gab. Bei diesem blieb er zehn Jahre und wurde dann 1623 in die Haarlemer Lukasgilde aufgenommen. Ungefähr 1628, so erzählt Cornelis de Bie, begann Saenredam sich ganz der Architekturmalerei zu widmen. Wie er aber darauf kam, ob er einen Lehrer hatte, der ihn auf das neue Gebiet wies, davon verlautet nichts.

In der Tat scheint er sich durchaus selbständig entwickelt zu haben. Eine verhältnismässig grosse Anzahl von Zeichnungen bezeugt, dass er von einem peinlich genauen Studium der Kirchen ausgeht. Niemand wie er hat so äusserst

1) Die Lebensdaten sind zusammengestellt in: Utrechtsche Kerken, Teekeningen en Schilderyen van Pieter Saenredam met Tekst van Dr. C. Hofstede de Groot, Haarlem, Emrik en Binger, 1899. Im folgenden zitiert: U. K.

eindringliche Aufnahmen nach Architekturen gemacht. Und alle diese Aufnahmen zeigen ihn von früh an als einen sicheren, seine Mittel beherrschenden Zeichner, während er als Maler eine besondere und stetige Entwickelung durchmacht.

Auch dies spricht für seine Selbständigkeit und gibt den Schlüssel für seine neue Raumerfassung. Während nämlich die Antwerpener und die ihnen verwandten holländischen Architekturmaler mittelbar oder unmittelbar miteinander zusammenhängen, indem sie einer vom andern die gleichen perspektivischen Mittel übernehmen, kann man dagegen bei Saenredam von einem neuen Naturalismus des Räumlichen sprechen. Dadurch, dass er, unabhängig von jedem Raumschema, die Kirche genau so zu zeichnen sucht, wie sie sich ihm in seinem Standpunkte aufdrängt, kommt er ohne weiteres dazu, den Horizont in Augenhöhe zu legen und die Distanz möglichst zu verringern. Meistens gibt er auf seinen Zeichnungen den Augenpunkt an und oft setzt er noch die Angabe hinzu, in welcher Höhe über dem Boden sich der Augenpunkt befindet. Ebenso entspricht der Genauigkeit seiner Aufnahmen die Sorgfältigkeit der Signatur. Auf den meisten seiner Arbeiten gibt er nicht nur die Jahreszahl an, sondern auch den Monat und das Tagesdatum.

Obwohl Saenredam ein peinlich genauer Zeichner ist, tritt die Linie in seinen Gemälden doch ganz zurück. Auch in seinen frühesten Bildern, die in das Jahr 1630 fallen, ist nichts von scharfer Zeichnung zu spüren, wie sie zu gleicher Zeit die Neefs, Bassen und Delen haben. Die Farbe ist auf den Bildern der 30er Jahre noch nüchtern und matt, meist von einem bräunlich-gelben Gesamtton beherrscht. Derart sind die Tafeln der Sammlung Six in Amsterdam, eine Ansicht der Haarlemer Kirche, datiert 1630 und ein anderes kleines Stück (unbezeichnet), das den Nebenraum einer Kirche wiedergibt. Ein Bild von 1633 in Glasgow ist mir unbekannt geblieben. Aus dem Jahre 1635 befindet sich ein Kirchenstück im Museum der Moritzburg zu Halle a. S. Es hat einen milchigen, gelblichen Ton ohne Reiz der Farbe. Auffallend ist auch hier der

niedrige Horizont und die ausführliche Behandlung der Gewölbe, deren Modellierung gleichmässig im matten Licht gegeben ist.

Das nächste Jahr bringt eine Ansicht der Haarlemer Bavokirche im Amsterdamer Ryksmuseum. Saenredam benutzt hier die Wirkungen kleiner Augendistanz zu ganz unmässigen Effekten. Man sieht durch eine Arkade des Langschiffs auf die gegenüberliegende Wand. Eine Aufgabe, die bisher noch nicht gestellt war. Höchstens könnte man auch hier wiederum ein Bild des älteren Steenwyck zum Vergleich heranziehen, nämlich die Ansicht des Aachener Doms von 1573. Für die Antwerpener kam das Problem schon deshalb nicht in Betracht, weil es die Anwendung der Orthogonale nicht zuliess, denn es handelte sich darum, zwei einander parallele Flächen räumlich zu sondern, ohne dass ihr Abstand an einer andern sie verbindenden Linie abzumessen war als der des Bodens. Saenredam erst schafft den Raum durch die starke Höhendifferenz der Vertikalen. Aber als sei er der Wirkung seiner neuen Mittel noch nicht ganz sicher gewesen, so übertreibt er in dem genannten Bilde. Die vorn zur Seite stehenden Säulen sind aufdringlich und plastisch in Schwarz-Weiss modelliert. Ihnen entgegengesetzt ist die zurückliegende Wand mit niedrigen Arkaden und vielen Überschneidungen. Höchst effektvoll gegen das Schwarz-Weiss das glänzende Gold der reichen Orgel. Nur die Wandfläche zeigt vermittelnde warme gelbe Töne.

Einige Zeichnungen desselben Jahres im Haarlemer Museum zeigen ähnliche Darstellungen. So ein Blatt vom 3. Januar mit dem Durchblick zwischen zwei Pfeilern auf einen dritten. Ein Blatt vom 29. Mai gibt die Pfeiler nicht ganz parallel zur Bildfläche und lässt rechts mehr Raum. Ein drittes Blatt zeigt fast dieselbe Anordnung wie das genannte Gemälde.

Dasselbe Jahr 1636 bringt dann ferner die vielen Zeichnungen und Ansichten von Utrechter Kirchen. Schon Cornelis de Bie berichtet, Saenredam sei einst 20 Wochen in Utrecht gewesen, um dort zu zeichnen. Nach den genauen

Datenangaben des Künstlers sind es die Monate Juni bis Oktober 1636 gewesen. Ein grosser Teil der in dieser Zeit entstandenen Arbeiten des Künstlers ist in dem schon genannten Werk von Hofstede de Groot publiziert.

Auf diese Zeichnungen stützen sich die Gemälde dieses und der folgenden Jahre. In ihnen hat Saenredam offenbar die Marienkirche bevorzugt. Es ist dies eine romanische Kirche von ausserordentlich schönen Verhältnissen und mit grossen ruhigen Flächen. Des Künstlers Sinn für die feine Tönung grosser Flächen scheint sich gerade an jener Kirche mit Vorliebe gebildet zu haben.

Eine Aussenansicht auf die Westseite, streng frontal, zeigt ein Bild der Galerie Six. (Vgl. Zeichnung U. K. XII.) Hier wie in den folgenden Stücken ist der nüchterne, bräunlich-gelbe Gesamtton charakteristisch, der aber allmählich an Wärme und Kraft gewinnt und mit Beginn des folgenden Jahrzehnts feinere Differenzierung aufweist. Noch unbedeutend und kühl ist eine kleine Ansicht des südlichen Seitenschiffs im Ryksmuseum No. 2098. (Vgl. Zeichnung U. K. XX.) Ebenfalls dort von 1637 ein Durchblick durch das Querschiff (U. K. XVIII). Die Sammlung Weber in Hamburg besitzt eine Ansicht des Hauptschiffs von Osten nach Westen aus dem Jahre 1638. Der Reichtum an räumlichen Motiven in allen diesen Arbeiten ist gross. Bezeichnend ist, dass das Format unaufhörlich wechselt, während die Antwerpener niemals von ihrem Querformat abgehen. Indessen sind auch bei Saenredam bestimmte Faktoren der bildlichen Gestaltung stets wiederkehrend.

Vor allem liebt er vorn an die seitlichen Bildränder vertikal gerichtete Massen zu setzen, Pfeiler oder Säulen. Sie sind meistens dicht vor den Augen des Beschauers gedacht und schiessen förmlich aus dem Boden heraus. Allein sie sollen weniger eine Richtungsdominante geben als vielmehr einen Massstab für die Höhendifferenz der tiefer im Bildraum stehenden Vertikalen. Beispiele sind zwei Zeichnungen von 1632 und vom 19. August 1633 (Amsterdam,

Rykspreutencabinet), ferner die Darstellungen der Haarlemer Bavokerk 1636, die gleich zu Anfang erwähnte „buer kerck tot Utrecht“ bei Six und eine ganze Reihe der Utrechter Zeichnungen. Besonders stark drängen sich die Pfeiler und Mauermassen auf dem Hamburger Bild bei Weber vor. Zudem ist das Breitformat der Bildwirkung nicht förderlich. Die Gewölbe kommen nicht zur Geltung. Auf der dazugehörigen Zeichnung (U. K. XV A) ist die Proportionierung der Bildfläche günstiger, indem die Mauermassen rechts eingeschränkt sind.

Auch die stathmale Neigung einer Wandflucht, wie sie auf diesem Bilde erscheint, kommt bei Saenredam vor, darin den Gewohnheiten der Antwerpener Architekturmaler entsprechend. Aber sie ist verhältnismässig selten. Ausser auf verschiedenen Zeichnungen ist sie in den 30er Jahren besonders auffällig noch auf dem Hallenser Bild.

Es ist dann ferner die geschickte Anordnung der Staffage zu erwähnen. Während auf den Antwerpener Bildern besondere Figurenmaler eine grosse Anzahl von Menschen über den ganzen Raum verstreuen, verteilt Saenredam gern seine wenigen Figuren entlang den Wänden und bevorzugt auch da die weitest zurückliegenden Stellen. Er gewinnt damit einen höchst natürlichen und unmittelbar wirkenden Masstab für die Grössenverhältnisse des Raumes. Wieweit eine falsch angeordnete und grössere Figurenzahl die Bildwirkung bei Saenredam beeinträchtigt, dafür ist ein gutes Beispiel das Bild der Braunschweiger Galerie, das ebenfalls eine Ansicht aus der Utrechter Marienkirche gibt (Zeichnung U. K. XVI) und 1638 entstanden ist.[1]) Die zahlreiche Staffage mitten im Kirchenraum unterbricht vor allem das Kontinuierliche der verkürzten Bodenfläche. Die Figuren sind dann auch nicht von Saenredam, sondern viel später, nach den Kostümen etwa um 1700 hineingemalt. In der Farbe

1) Der Katalog hat 1630. Allein das Bild ist stark übermalt, und Hofstede de Groot hat nachgewiesen, dass die Zahl falsch restauriert ist. Vgl. Hofstede-Houbraken, S. 31 Anm. Auch U. K. S. 12.

entspricht das Bild, soweit die Übermalungen ein Urteil gestatten, dem Hamburger Stück desselben Jahres.

Weitaus die bedeutendste Gestaltung der Marien-Kirche aber ist das umfangreiche Bild von 1641 im Amsterdamer Ryksmuseum, ein Hauptwerk Saenredams und zugleich eines der schönsten holländischen Architekturen. Was bisher fehlte, die Wirkung der Farbe, ist hier zu voller Entfaltung gekommen. Und offenbar hat dabei der Einfluss Rembrandts mitgewirkt. Nach dem doch nur drei Jahre früheren farbig noch unbedeutenden Bilde bei Weber wäre sonst wohl kaum jetzt das prächtige warme Braun, das leuchtende Gelb im Chor, das ausserordentlich feine Helldunkel in den Gewölben denkbar. Höchst wirkungsvoll die sechs gemalten Goldbrokatteppiche an den Pfeilern: lichter gelber Ocker mit viel rotem Krapplack.

Es ist nicht allein die Farbe, die dem Bilde eine gesonderte Stellung gibt. Sondern ein Moment, das bisher in der Entwickelung des Architekturbildes zurücktrat, kommt hinzu. Während nämlich bei allen vorher genannten Malern die bildliche Gestaltung der Architektur bedingt war durch die Frage, mit welchen Mitteln überhaupt der Innenraum als dreidimensionales Gebilde in die Fläche gebracht werden kann, geht Saenredam in ganz anderem Masse auf den Innenraum als Kunstwerk ein. Sein Streben ist darauf gerichtet, eine Gleichung zu finden, die auf der einen Seite bedingt ist durch die eigene architektonische Physiognomie des Kirchenraumes, auf der andern durch die besonderen Mittel seiner bildlichen Gestaltung. In dieser Hinsicht ist das Bild von 1641 allen früheren Arbeiten überlegen. Zugleich zeigt es, wie Saenredam in dem kubisch Übersichtlichen des Raumganzen nun dasjenige Raumerlebnis besitzt, das ihm zu seiner Art von Architekturgestaltung am geeignetsten scheint. Die breite und möglichst vollständige Entwickelung der Räumlichkeit ist für alle seine folgenden Arbeiten bezeichnend.

Die späteren Arbeiten zeigen nicht mehr die Pracht warmer brauner Farben. Saenredam beginnt das gleichmässig

zerstreute Tageslicht und seine Wirkung auf die riesigen weissgetünchten Wände der Kirchen zu studieren. Und damit gelangt er in seiner weiteren Entwickelung zu feinster Differenzierung des Tones.

Eine Ansicht der Kirche seiner Vaterstadt Assendelft aus dem Jahre 1649 gehört dem Ryksmuseum (Slg. van der Hoop). Braun und Weiss sind die einzigen fast gleichmässigen Farben. Sieht man genauer hin, so sind die weissen Wände durch kleine rote und gelbe Tupfen bunt gemacht, dass sie aussehen wie marmoriert. Weit vollendeter indessen ist eine drei Jahre später gemalte Ansicht der Haarlemer Nieuwekerk im Museum derselben Stadt. Das mächtige Gewölbe zeigt ein warmes feines Grau mit schwachen gelben Tönen. Die hohen Pfeiler und Säulen haben ein milchiges Weiss, in das nach oben bläuliche Schatten hineinspielen. In der Tiefe liegen breite hellere Reflexe. Diesem Bilde ganz verwandt ist eine Darstellung des folgenden Jahres 1653 in der Budapester Galerie. Das Bild, das ich nur nach der Photographie kenne, scheint von derselben feinen grauen Stimmung wie das Haarlemer Stück.

Nirgends ist die Wirkung des Gewölbes eindringlicher als hier. Der Künstler hat mit ausserordentlicher Kühnheit die infolge der kleinen Distanz unvermeidlichen perspektivischen Verzerrungen für die Bildwirkung dienstbar gemacht. Die ausgereckten Gewölberippen bekommen das Drohende riesiger fantastischer Krallen. Andrerseits weiss Saenredam auch die perspektivische Genauigkeit der Bildwirkung hintanzusetzen, sobald diese durch die Konformitätsverzerrungen leiden würde.[1]) So zeichnet er die Vorderseite des jonischen Kapitells an dem freistehenden Pfeiler vorn einfach in konformem Sinne, was umsomehr auffällt, als hart daneben der Architrav durchaus kollinear gegeben ist. Die Verzerrung der seitlichen, fast unkenntlichen Volute, die gerade in der Stathme liegt, ist

1) Ich entnehme die termini den perspektivischen Studien von Guido Hauck. Vgl. besonders Ztschr. für Mathematik und Physik XXVII. S. 241 ff.

durch tiefen Schatten gemildert. Ich wähle nur dies eine Beispiel. Ähnlich verfährt aber der Künstler an vielen andern Stellen und zwar auf einer grossen Anzahl seiner Gemälde und Zeichnungen.

Nicht viel später, 1655, ist eine Ansicht der S. Cunere kerck binnen Rhenen gemalt, dem Ferdinandeum zu Innsbruck gehörig. (Eine Zeichnung dazu vom 17. Juli 1644 vgl. U. K. XXIX.) Das Bild weist dieselben Merkmale auf wie die zuletzt genannten Stücke.

Härter im Ton als diese und von schärferer Zeichnung ist ein Bild der Sammlung Glitza in Hamburg mit der Jahreszahl 1660. Auch die Farbe ist gleichmässiger als gewöhnlich in dieser Zeit. Graublau der Fussboden, braun das Gewölbe und Gestühl. Die Wände haben ein fast hartes, nüchternes Weissgrau. Hierin wie auch in der Raumentwickelung zeigt das Bild, das den Chor der Haarlemer Bavokerk darstellt, auffallende Verwandtschaft mit Arbeiten von Saenredams Schüler J. van Nickele. Das letzte beglaubigte Bild ist eine Aussenansicht der Utrechter Marienkirche mit dem Marienplatz im Boymansmuseum zu Rotterdam (nach einer Zeichnung vom 18. September 1636. U. K. XIII). Das Gemälde ist 1663 datiert,[1]) also zwei Jahre vor des Künstlers Tode gemalt. Das Ganze ist auf fahle gelbe Töne gestellt, die besonders fein auf dem Kirchendache wirksam sind. Lichter Ocker mit Rosa ist bevorzugt. Charakteristisch für die späte Zeit malt Saenredam die Wandfläche der Mauer links im Vordergrund, in der eine ganze Palette von Farbentupfen abgetönt ist.

Saenredam starb 1665 in Haarlem. Im Verlaufe seiner Tätigkeit werden zwei Schüler genannt: Claes Cornelisz und Claes Heerman, von denen indessen nichts bekannt geworden ist.[2]) Gleichwohl hat seine Art, den Kirchenraum zu gestalten, noch bis zum Schlusse des Jahrhunderts die Haarlemer Architekturmaler beeinflusst. Es zeigen das nicht nur die

1) Die Bezeichnung, die deutlich über dem Kirchenportal steht, fehlt sowohl im Katalog wie bei Woltmann und Wörmann. Auch Hofstede de Groot gibt sie nicht bei Erwähnung des Bildes U. K. S. 10.

2) Vgl. U. K. S. 3.

Arbeiten des Nickele, der als sein Schüler gelten muss, wenn dies auch nicht ausdrücklich bezeugt ist, sondern ebenfalls die Kirchenräume der Gebrüder Berckheyde.

* * *

Kirchenstücke der Gebrüder Berckheyde.

Das eigentliche Darstellungsgebiet der Berckheyde sind nicht Innenräume, sondern Strassenansichten. Da diese aber schon einen Übergang zum Landschaftlichen geben, so sind sie hier nicht berücksichtigt.[1]) Die Kirchenansichten wiederum sind sehr selten. Von Job, dem älteren der beiden Brüder, befindet sich eine Darstellung der Haarlemer Bavokerk in der Dresdener Galerie mit der Jahreszahl 1665. Das Mittelschiff ist der ganzen Bildbreite nach geöffnet. Links und rechts greifen die Arkaden gegen den Bildrand. Der Augenpunkt ist soweit nach rechts gerückt, dass die Pfeiler auf dieser Seite als geschlossene Flucht gesehen werden. In der Eröffnung des Raumes an den Bildseiten und in seiner absolut klaren Übersichtlichkeit ist deutlich das Raumgefühl Saenredams zu spüren. Für die Wirkung der Verkürzungen in den seitlichen Arkaden vergleiche besonders Saenredams Bild von 1660 in der Sammlung Glitza (Hamburg). Auch die feinen lichtgrauen Töne erinnern an Saenredam. Das Weissgrau der Pfeiler und Wände ist äusserst differenziert. Die Rundungen der Pfeiler werden zum Teil ohne Kontur gegeneinander abgesetzt, ebenso die hellgelben Laibungen der Fenster oben links gegen ihre Umgebung. Abweichend von Saenredam ist dagegen der scharfe Lichteinfall.

Eine nur wenig veränderte Wiederholung dieses Bildes befindet sich im Haarlemer Museum, drei Jahre später gemalt (bez. und 1668). Auch hier ist der scharfe Lichteinfall, nur steht die Sonne ein wenig tiefer. Endlich ist

1) Noch mehr tritt die Landschaft in den Bildern des Jan van der Heyde hervor, der überhaupt keine Innenansichten gemalt hat und nicht mehr zu den Architekturmalern gerechnet werden kann. Vgl. Bode, die Gemäldesammlung des Herrn Johannes Wesselhoeft in Hamburg. S. 47.

noch eine dritte mehr in der Art des Nickele wiedergegebene Ansicht der Bavokerk zu nennen aus dem Jahre 1674, die im Amsterdamer Reichsmuseum hängt (Slg. van der Hoop). Job Berckheyde ist bedeutend jünger als Saenredam. Er ist 1630 in Haarlem geboren und trat 1654 in die Lukasgilde seiner Vaterstadt. Sein acht Jahre jüngerer Bruder Gerrit war sein Schüler. Von ihm sind meines Wissens nur zwei gesicherte Kirchenstücke bekannt. In der Londoner Nationalgalerie eine Ansicht der Bavokerk mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1673. Auch dieses Bild hat, wie die erwähnten Arbeiten des Bruders, ein Breitformat und die Durchsicht durch das Mittelschiff, die hier nach dem Chor zu gegeben ist. Indessen ist der Raum nicht so umschlossen gehalten wie dort. Da der Augenpunkt in der Mitte liegt, und die Gewölbe schon früh überschnitten werden, so laufen die beiden Arkadenreihen ohne rechte Verbindung auseinander. Das Bild ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Symmetrie die Wirkung einer solchen Innenansicht leicht beeinträchtigt. Ein zweites Kirchenstück (bez. ohne Jahreszahl) besitzt die Sammlung Weber in Hamburg. Die Architekturanordnung zeigt deutliche Anlehnung an Saenredam. So die Raumeröffnung links und rechts durch eine Pfeilerkulisse, wie sie Saenredam besonders in seiner frühen Zeit liebt, oben durch ein mächtiges Gewölbe in starker Untersicht. Zwischen den zwei tragenden Pfeilern hindurch sieht man frontal auf eine gegenüberliegende Wand des Langschiffes. Die Einzelheiten lassen wieder die Haarlemer Bavokirche erkennen. In der Farbe steht das Bild zurück. Es ist hart und kühl grau im Ton. Der Boden hat fast das gleiche Grau wie die Mauern, und die gegenüberliegende Wand ist nur wenig heller als das Gewölbe. Auffallend ist das sehr scharf begrenzte Licht, das hell und blendend auf die Pfeiler fällt und dort ein Stück förmlich herausschneidet.[1]) Nach der Farbe wie nach den Kostümen

1) Die Lichtbehandlung bei Job wie bei Gerrit wohl nicht ohne den Einfluss des E. de Witte.

fällt diese Arbeit schon gegen das Ende des Jahrhunderts. Der Maler hat bis 1698 gelebt. Sein Bruder starb fünf Jahre vorher, ebenfalls in Haarlem.

Isaak van Nickele.

Mit vereinzelten Ausnahmen hat dieser Künstler stets die Haarlemer Bavokerk dargestellt. Die meisten dieser Arbeiten fallen schon in das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts. Aber trotzdem bleibt die Abhängigkeit Nickeles von Saenredam doch deutlich. Nickele liebt es, in seinen Kirchendarstellungen das kubisch Erschöpfende des Raumganzen zu geben. Er stellt sich in das Mittelschiff und sieht in die Hauptrichtung. Der Raum flutet ihm entgegen und über ihn hinweg. In der Einbeziehung des Beschauers in den Raum selbst bringt Nickele zum Teil noch stärkere Wirkungen als Saenredam. Dieser konnte selten die seitlichen Pfeiler missen. So fein Saenredam diese Kulissen zu verwenden, sie auszunützen verstand, so waren sie doch ein letztes Hindernis, das dem nach vorn drängenden Raum entgegenstand. Auch Nickele kennt freilich diese seitlichen Pfeiler, die den Raum bewegen. Er stellt sie in derselben Art auf wie sein Lehrer. Ein Beispiel dafür in der Sammlung Glitza in Hamburg (bez. u. 1694). Der Pfeiler nimmt hier gleich ein Drittel der Bildfläche in Anspruch und wirkt so sehr aufdringlich. Ein anderes Bild der Art von 1698 in Halle (Museum der Moritzburg), doch ist hier die Verteilung der Massen feiner. Bei beiden erscheint das zur Tiefe führende Schiff in seitlicher Ansicht. Zahlreicher sind die Darstellungen mit dem vollständigen Durchblick durch das Mittelschiff. Ein charakteristisches Beispiel gibt das bezeichnete Stück der Sammlung Six zu Amsterdam. Hier ist der Raum völlig frei entwickelt von den Bildbegrenzungen her. Hauptfaktoren der Wirkung sind wie bei Saenredam das Gewölbe und die kleine Distanzannahme. Das Gewölbe steigt sehr hoch hinauf als geschlossene Masse, bezeichnet durch ein gleichmässiges Braun,

das die beiden Langschiffmauern bindet. Die Nordwand ist in den Verzerrungen der Verkürzung gegen den Rand hin zu höchst gesteigerter Wirkung gebracht. Die letzte Arkade springt mit gewaltigem Satze nach vorn hinaus, gedrängt von der schnell wachsenden Bogenreihe, die aus der Tiefe hervorkommt. Diese Art, gegen den Bildrand vorzustossen, ist für Nickele bezeichnend. Er geht darin ausserordentlich kühn vor. Ich nenne weiter dafür das bezeichnete Kirchenstück der Brüsseler Galerie, ein Breitformat. Hier gehen beiderseits die Arkadenreihen in der genannten Art gegen den Bildrand vor. Die letzte Archivolte, die gegen die obere Ecke springt, nimmt halbe Bildhöhe ein. (Vgl. damit Saenredams Bild von 1660 in der Sammlung Glitza.) Es liegt eine eigentümliche Dynamik in diesen durch die kleine Distanz bedingten Verkürzungen der Bogenfolge. Für die Raumwirkung ist dies tosende Heranrollen der Arkaden von grösster Wichtigkeit. An Stelle des Gewölbes, das auf dem Brüsseler Bilde wegen des Breitformats den Vordergrund nicht mehr beherrscht, tritt die Untersicht der grossen Orgel oben rechts. Ein Vergleich dieser Bilder mit Arbeiten Saenredams oder der Berckheyde zeigt, dass Nickele in seinen Mitteln noch kühner, in seiner Raumwirkung noch eindringlicher ist. Dazu kommt, dass er die Farbe in grossen gleichmässigen Massen zusammenhält Wie in dem Bilde der Sammlung Six hat er oft ein gleichmässiges Braun des Gewölbes, ein etwas hartes und kühles Weissgrau der Wände, ein Blaugrau des Bodens. Derart ist ein Bild von 1693 in Haarlem. Ferner ein kleines unbezeichnetes Stück in Rotterdam, das die Architektur völlig symmetrisch gibt. Dieselbe Verteilung der Farbe und dieselbe Raumwiedergabe zeigen zwei kleine Bilder im Provinzialmuseum Hannover. Das eine von ihnen, den Chor von St. Bavo darstellend, erinnert wieder besonders stark an den Saenredam bei Glitza.

Diese Bilder Nickeles machen zugleich den Unterschied recht deutlich, der die Raumwiedergabe des Architekturbildes von der photographischen Aufnahme trennt. Das Architektur-

bild in seiner höchsten Entwickelung gibt den Kirchenraum nach denjenigen perspektivischen Bedingungen, denen ein im Raume selbst befindliches Auge unterstellt ist. Es sucht die Sinneseindrücke zu gestalten, die hier das Sehorgan empfängt. Dabei entspricht aber der rein optische Vorgang nicht dem Prozess der Bildentstehung vermittels einer auf einen Punkt fixierten Linse, sondern der Raumeindruck ist mitbedingt durch die Rollbewegungen des Auges. Diese berücksichtigt der photographische Apparat nicht, so dass, vergleicht man eine Photographie mit einem Architekturbild, der Eindruck entsteht, als hätte dort das Auge Scheuklappen bekommen.

Die völlig freie Raumeröffnung bringt Nickele auch in ein paar Darstellungen des Seitenschiffs der Bavokerk. Ein solches Bild (bez. u. 1693) befindet sich im Herzoglichen Museum zu Braunschweig. In der Farbe ist es ganz auf einen warmen gelben Steinton und auf ein Gelbbraun des Holzes gestellt. Dazu tritt das Graublau des Bodens in der Ecke unten links. Räumlich dominierend ein Gewölbequadrat, von den Bildrändern ganz frei überschnitten. Das Bild gehört nach seiner feinen farbigen und räumlichen Wirkung zu den besten der bekannten Arbeiten des Künstlers.[1]) Ihm weit nachstehend sind zwei zusammengehörige Stücke der Sammlung Czernin in Wien, die den Namen des Malers und die Zahl 1695 tragen. Sie geben in symmetrischer Anordnung zueinander die Seitenschiffe der Kirche wieder. Die Malerei hat nicht die Feinheit des vorher genannten Stücks. Der blaugraue Ton ist nüchtern und trocken, das Braun in den Holzbänken härter und von den Pfeilersockeln nur durch den dunkleren Ton unterschieden. Wo das Licht im Hintergrund auf die Wände auffällt, tritt ein gelbliches Rosa auf.

Alle diese Bilder fallen in die letzte Zeit des Künstlers. Nickele ist 1703 in Haarlem gestorben. Ausser diesem Datum ist nur noch das seiner Aufnahme in die Lukasgilde bekannt, der er 1660 beitrat.

1) Ein verwandtes Bild von 1695 im Kopenhagener Museum.

Anthonie de Lorme.

De Lorme vertritt das Rotterdamer Architekturstück. Er, dessen Lebenszeit in die ersten drei Viertel des 17. Jahrhunderts fällt, ist in vieler Hinsicht ein Schulbeispiel für den Entwickelungsgang des Architekturbildes. In seiner Kunst folgt er langsam den Wandlungen, die die grösseren Meister hervorriefen und gelangt so zu einer freien künstlerischen Gestaltung des Kirchenraumes. Vermutlich entstammte er einer Familie, die aus den südlichen Niederlanden kam.[1]) Sein Geburtsdatum ist unbekannt. Es wird indessen nicht viel später als 1600 anzusetzen sein. 1627 wird er zum ersten Male in Rotterdam als Zeuge für seinen Lehrer Jan van Vucht erwähnt. 1647 heiratet er. 1673 stirbt er in Rotterdam.

Die Antwerpener Kunst der Orthogonale vermittelt ihm sein Lehrer van Vucht. Eine der frühesten bekannten Arbeiten de Lormes besitzt die Hamburger Kunsthalle mit einem Bilde, das bezeichnet und 1641 datiert ist, ein kleines Breitformat. Es ist der übliche Durchblick durch eine künstlich erleuchtete Hallenkirche, vergleichbar etwa den Gewölbebildern des jüngeren Steenwyck, denen es jedoch in der Wirkung weit nachsteht. Die Farbe ist ein unangenehmes schweres Braun in Pfeilern, Wänden und Gewölben. Nur der Boden ist grau und blau gemustert. An den Pfeilern einige im Licht kalt weiss leuchtende Tafeln. Der Sarkophag, der für die frühen Bilder des Lorme typisch ist, findet sich auch schon bei Vucht. (Schweriner Bild.) Ein ganz ähnliches Stück wie die Hamburger Kunsthalle besitzt die Schweriner Galerie, ebenfalls datiert 1641.

Die künstliche Beleuchtung, gewöhnlich durch einen in der Mitte des Raumes herabhängenden Kronleuchter, der frontale Durchblick durch das Hauptschiff einer Phantasie-

---

1) Für den Lebensgang vgl. Oud Holland 1893. S. 50 ff.

Kirche auf den Chor hin sind den Arbeiten des Malers bis zur Jahrhundertmitte gemeinsam. Beispiele: die 2 Bilder in Frankfurt (Staedelsches Institut), eins datiert 1646, und ein Bild von 1649 in Darmstadt. Die Architektur ist nur reicher als 1641, die Orthogonale besonders in dem karrierten Boden stark betont. Eine Änderung ist dann eingetreten mit dem Kirchenstück von 1655 im Rotterdamer Boymansmuseum. An Stelle der komponierten Architektur tritt der wirkliche Raum, in dem der Künstler malt. Die Distanz hat sich verringert. Statt des künstlichen Lichts wird das Tageslicht gegeben. De Lorme versucht, den Raumausschnitt einer Rotterdamer Kirche bildlich zu gestalten. Allein er gewinnt nur eine „photographische Aufnahme". Nirgends deutlicher als hier wird der Unterschied, was es heisst, das künstlerische Erlebnis eines Innenraumes im Architekturbilde zu gestalten oder blos eine genaue Aufnahme in die Fläche zu bringen. De Lorme gibt mit ärgster Aufdringlichkeit vorn rechts die Kanzel mit dem umgebenden Kirchenstuhl. Es kommt ihm nur darauf an, dem Beschauer das Handgreifliche des Holzgitters klar zu machen. Man spürt, dass er erst neuerdings mit kleiner Augendistanz arbeitet und keine grössere Freude kennt, als die stark verkürzte Umfriedigung der Kanzel auszunutzen, die Raumwirkung zu erproben, wenn er den mächtigen Schalldeckel gegen die Raumteile der Tiefe absetzt.

Zwei Jahre später erreicht er dann das Ziel, den Kirchenraum künstlerisch zu bewältigen. Diesen Punkt bezeichnet das Bild von 1657 der Sammlung Six zu Amsterdam. De Lorme wiederholt es mit einigen Abänderungen 1658 (Schwerin) und 1661 (Lützschena). Alle aufdringlichen Hülfsmittel sind vermieden. Die Gliederung der Bildfläche, die Einstellung des Kirchenraums in den Bildraum ist prachtvoll durchgeführt. Das Licht ist zu feiner Wirkung gebracht, die grosse frontale Wand mit hellen Sonnenflecken getupft und ebenso die Pfeiler des Langschiffes links. Der Raum erscheint von warmer zitternder Luft erfüllt. Der feine graue Ton des Bildes wird

durchbrochen hauptsächlich von dem Gelbbraun der grossen Orgel und der Holzgewölbe.

Spätere Bilder, die mir unbekannt sind, befinden sich noch in Petersburg (1662), Grenoble (1667) und Lille (1669).

Die Delfter Gruppe.

Gerard Houckgeest.

Am spätesten in die Entwickelung des Architekturbildes treten drei Maler ein, deren Werke einen gewissen engeren Zusammenschluss bilden. Die Tätigkeit dieser Künstler führt zeitweilig in dieselbe Stadt. Und zwar ist es Delft, wo in den Jahren 1642—1650 Gerard Houckgeest, Hendrik Cornelisz van Vliet und Emanuel de Witte ihren Wohnsitz haben. Sie repräsentieren in ihrer Kunst die letzte Phase in der Darstellung des Kirchenraumes.

Von ihnen ist Houckgeest der Älteste.[1]) Aus Haag gebürtig, c. 1600, hat er dort offenbar seine Ausbildung erhalten. 1625 ist er Mitglied der Lukasgilde seiner Vaterstadt. Zehn Jahre später wird er in Delft als wohnhaft bezeichnet bei seiner Heirat, und 1639 als Mitglied der Delfter Lukasgilde aufgenommen. Sein Todesjahr ist unbekannt. Doch muss er 1656 noch gelebt haben, da sich ein in diesem Jahre gemaltes Bild des Künstlers auf der Versteigerung Oldenbarnevelt, Amsterdam 1902, befand.

Datierte Arbeiten aus der Zeit seines Haager Aufenthalts sind nicht bekannt. Doch gibt es eine Radierung mit einer Kirchenansicht und folgender Bezeichnung: B. v. Bassen. in. C. Hoecgeest. fe. J. P. Berendrecht ex. Da Bassen seit 1622 seinen Wohnsitz ständig im Haag hat, so wird das Blatt wohl vor der Übersiedelung des Houckgeest nach Delft

1) Vgl. den Aufsatz von Bredius in Oud Holland VI, 1888 S. 84 ff.

entstanden sein, also vor 1635. Die Architektur der Radierung weist in die Zeit um 1635. Bassens Erfindung ist in ihr leicht kenntlich. Sie entspricht nicht mehr den Orthogonalarchitekturen der 20er Jahre, sondern nähert sich schon dem Budapester Bilde von 1639. Charakteristisch ist das „Verdecken" des Augenpunktes durch den grossen Altar links, die lichten hohen gotischen Gewölbe des Hintergrundes, die gegen den dunklen Vordergrund stehen, die Überschneidungen der ersten und zweiten Wand und der kahle gotische Pfeiler der zurückliegenden Wand, der allzusehr in die Höhe gezogen erscheint. Bassen verwendet ihn immer wieder in dieser Zeit.

Was die Bezeichnung dieses Blattes nun schon höchst wahrscheinlich macht, dass Bassen der Lehrer des Houckgeest war, das wird durch ein paar gesicherte Bilder dieses jüngeren Malers bestätigt. Die früheste datierte Architektur von Houckgeest scheint ein Stück der Edinburger Galerie zu sein aus dem Jahre 1638. Hofstede de Groot erwähnt es als im Stil von Vucht und dem frühen Delorme.[1]) Das Bild ist mir indessen unbekannt. Ein anderes bezeichnetes Kirchenstück des Künstlers befindet sich in der Sammlung Semenov zu Petersburg.[2]) Es zeigt in der Behandlung der Architektur wie in einzelnen Motiven soviel Abhängigkeit von Bassen, dass es als Kopie nach diesem Künstler gelten könnte. Man sieht zwischen zwei Paaren von hohen, auf Sockeln stehenden korinthischen Säulen, die eine flache Decke tragen, hindurch und über einen hell belichteten Querraum hinweg in ein zur Tiefe führendes gotisches Kirchenschiff. Es ist dasselbe Thema wie es das Glasgower Bild Bassens von 1645 hat. Nur ist die Architektur bei Houckgeest fast symmetrisch angelegt. Der Gegensatz zwischen der Säulenstellung vorn im Stil der Renaissance zur Gotik des Hintergrundes ist in derselben Art verwertet. Die Eröffnung des Bildraumes an den seitlichen Bildrändern ist ebenfalls ähnlich, nur bei

1) Oud Holland 1893 S. 132.

2) Photographie im Katalog der Sammlung.

Houckgeest vereinfacht. Aber auch er hat links und rechts unten in den Ecken die Orthogonalen der Treppenstufen. Die Überschneidungen der vorderen und hinteren Flächen sind in derselben Weise wirksam gemacht. Besonders auffallend ist, wie genau Houckgeest den dürren aufstrebenden gotischen Eckpfeiler übernimmt, der grade der skelettartigen Gotik Bassens 1639 und 1645 so eigentümlich ist. Ferner ist gleich das gotische Gewölbe. Nicht nur, dass seine Tiefenausdehnung ungefähr übereinstimmt — Bassen hat drei Joche, Houckgeest vier Joche —, auch die Lichtführung in den Gewölben ist getreu wiederholt, indem die belichteten Kappen in derselben Reihenfolge und Anordnung gegeben sind. Hinter diesen Gewölben ist wiederum übereinstimmend der untere Ansatz einer Kuppel sichtbar. Und erst hinter diesem Kuppelraum werden die Einzelheiten verschieden. Endlich ist die Behandlung des Lichtes bei Houckgeest ganz dieselbe, wie wir sie bei Bassen kennen gelernt haben. Es ist der scharfe seitliche Lichteinfall von links her, der aus den Kulissen plötzlich hervorbricht und dem Mittelgrund eine blendende Helle gibt. Das Bild ist 1648 datiert, sodass auch die zeitliche Entstehung den engen Anschluss an Bassen 1645 erklärt.

Für die Abhängigkeit des Houckgeest von Bassen ist noch ein Bild zu nennen, das weiterhin erkennen lässt, wie ausserordentlich lange die Unselbständigkeit des Künstlers dauert. Es ist ein Bild, welches sich im Herzoglichen Schlosse zu Dessau befindet und neben dem Monogramm G H die Jahreszahl 1647 trägt.[1]) Eine Fantasiearchitektur im Renaissancestil mit dem Urteil Salomonis als Staffage. Auch hier fallen sofort gewisse Eigentümlichkeiten auf, die an den Lehrer des Malers erinnern. Von der oberen rechten Ecke aus ist ein Gebälk mit scharfwirkenden Orthogonalen in das Bild hineingebaut gegen eine weiter zurückliegende frontale Wand, also dasselbe Motiv wieder, wie es die rechte Seite auf Bassens Bild in Glasgow zeigt. Auch laufen die Orthogonalen,

1) Bredius, der dieses Bild in dem genannten Artikel erwähnt, hat offenbar die Jahreszahl nicht gelesen.

die tiefer in das Bild führen, wieder in der bei Bassen gewohnten Weise auf einen „verdeckten“ Augenpunkt. Das Licht ist bedeutend matter als auf dem Bilde der Sammlung Semenov, die Farbe etwas trübe. Zu dem blaugrauen Ton des Ganzen will das Braun der Decke nicht recht stimmen. Es zeigt sich also, dass Houckgeest selbst dann, als er schon lange Zeit in Delft ansässig war, noch immer unter dem Einfluss seines Lehrers malte, dass er seine Architektur im Sinne Bassens erdachte und sie mit ähnlichen Mitteln zu räumlicher Geltung brachte.

Zwei Jahre später scheint ein ganz anderer Künstler zu malen. Mit dem Bilde der Galerie Weber in Hamburg (bez. u. 1650) gelangen wir zu einer Darstellung, die plötzlich zu den Höhepunkten in der Entwickelung des Architekturbildes führt. Wir sehen in den Chor der Nieuwekerk zu Delft mit dem Grabmal Wilhelms I. Und diese Darstellung unterscheidet sich nun wesentlich von allen Architekturen, die überhaupt bisher genannt sind. Es ist jede der unsichtbaren Schranken gefallen, die uns bisher von dem unmittelbaren Raumerlebnis des Kircheninnern trennte. Nicht allein, dass hier diejenige perspektivische Aufnahme stattfindet, die für das in dem Raume selbst befindliche Auge Geltung hat (Saenredam ging hierin schon voraus), sondern auch der Raumeindruck ist noch durch ein ganz neues Mittel gesteigert. Die Architektur steht nicht mehr frontal, sondern zum ersten Mal in der perspektivisch „schrägen“ Ansicht. Die Fluchtlinien vereinigen sich nicht mehr im Augenpunkt, sondern laufen nach zwei verschiedenen, zu beiden Seiten der Stathme befindlichen Fluchtpunkten. Dadurch entsteht eine eigentümliche Dispersion des Raumes, ein gewisses Abfluten des Raumes nach beiden Seiten hin. Der Raum dehnt sich gewissermassen hinter die seitlichen Bildgrenzen aus. Und damit erweckt die Darstellung erst völlig den Eindruck des zufälligen subjektiv erfassten Raumausschnitts; es ist bezeichnend, dass der Maler selbst einen Rahmen um diesen Ausschnitt malt, der von nun an öfters wiederkehrt.

Die Schrägansicht bringt aber nun auch ganz neue Möglichkeiten perspektivischer Reize. In Verbindung mit der Annahme kleiner Distanz schafft sie eine Differenzierung des Kubischen derart, dass die reichsten Fantasiearchitekturen der älteren Maler arm erscheinen gegen das Raumerlebnis, wie es Houckgeest 1650 malt. Die perspektivischen Verschiebungen, die infolge der kleinen Distanz gleich über dem Horizont beginnen, werden so ausgenutzt, dass sie nicht störend wirken, sondern dem Auge einen grössten Reichtum räumlicher Anregungen bringen. So etwa, wenn das Auge an der Reihe der Kapitelle herumgleitet, wobei der Blick in einer fast schraubenförmigen Bewegung emporgedreht wird. Dabei ist nun ferner eine äusserst glückliche Gestaltung der Architektur in ihrem Verhältnis zur Bildfläche zu beobachten. Houckgeest stellt drei dieser gewaltigen Rundpfeiler schräg durch den Vordergrund, so dass diese vertikalen Massen zugleich das ganze Gefüge beherrschen und in einer höchst natürlichen Weise gliedern. Das Packende dieser gegen den Beschauer vorrückenden Dreiheit erreicht keine der „komponierten“ Architekturen einer früheren Zeit. Und ferner ist damit eine der schwersten Aufgaben des Architekturbildes gelöst, nämlich jenes Wirkungsmoment zum Ausdruck zu bringen, das in dem rein Quantitativen der Architektur liegt. Moderne Architekturmaler des 19. Jahrhunderts haben oft dies zu erreichen gesucht, indem sie das Format übermässig vergrösserten und eine winzig kleine Staffage verwendeten. Vergleicht man einmal mit solchen Bildern, so zeigt sich erst, ein wie glückliches Auge die Holländer für die bildliche Gestaltung der Architektur hatten. Houckgeest stellt rechts an den Pfeilersockel des Hintergrundes eine Rückenfigur, einen dunklen Fleck, eben noch als Mensch erkenntlich, und neben ihm wächst so der vorderste Pfeiler ins Ungemessene. Überhaupt ist jetzt die Staffage ein wichtiger Faktor der räumlichen Wirkung geworden. Die Figuren stehen unbekümmert um den Beschauer meist als Rückenfiguren in der Kirche und geben nicht nur den natürlichen Massstab der

Grössenverhältnisse, sondern erhöhen auch den Eindruck des Selbstverständlichen, da sie nicht in einer besonderen Aktion dargestellt sind, wie das z. B. die Antwerpener Figurenmaler liebten. Eine ähnliche Wirksamkeit geht von den regungslosen Fahnen und Stangen in der Höhe des Raumes aus. Endlich ist Licht und Farbe von ungewöhnlicher Feinheit. Der Raum ist von sonnendurchwärmter Luft erfüllt. Das Licht fällt von rechts her auf die Rundpfeiler und das Grabmal, das schwarzweiss gegen den warmen gelben Ton des Bildes steht. Alles Lineare ist aufgelöst, und das helle Licht, gleichmässig verstreut, schafft kaum bemerkbare Schattentöne in den Rundungen der Pfeiler. Wie besonders in den oberen Teilen des Bildes zu beobachten ist, heben sich diese Pfeiler nur durch feinste Abwandlungen der Farbentöne vom Grunde los. Das warme Gelb wird dann durchbrochen von den unregelmässigen Farbenkomplexen der Fahnen und Wappenschilder. Endlich wird die Gesamtharmonie unterstützt durch das dunkle Braun der gemalten, oben abgerundeten Umrahmung.

Houckgeest steht mit diesem Bilde in der Gruppe der zu Beginn genannten Maler. Es ist die kleine Augendistanz und die perspektivische Schrägsicht, die im allgemeinen die Raumgestaltung dieser Gruppe charakterisieren. Das erste datierte Beispiel nun für den neuen Bildtypus ist das Bild der Sammlung Weber von 1650, und es entsteht damit die Frage: hat Houckgeest diesen Typus geschaffen?

Bei einem Vergleich dieses Bildes mit dem Petersburger Stück des Künstlers aus dem Jahre 1648 ergibt sich in jeder Hinsicht ein Unterschied von so einschneidender Bedeutung, dass ich es für unwahrscheinlich halte, Houckgeest habe innerhalb zweier Jahre selbständig eine so bedeutende Entwickelung durchgemacht. Auch wird der Gegensatz der beiden Bilder noch besonders dadurch verschärft, dass die Petersburger Architektur 1648 den Künstler von Bassen beeinflusst zeigt, während 1650 der neue Typus sofort in ausserordentlicher Vollendung auftritt. Ich vermute daher, dass sich

Houckgeest eng an einen andern Meister anschliesst, und zwar kann dies nur einer der beiden Architekturmaler sein, die zugleich mit ihm in Delft tätig waren, van Vliet oder de Witte.

Für die Entscheidung dieser Frage entsteht indessen eine Schwierigkeit. Denn es ist weder von van Vliet noch de Witte ein 1650 oder vorher gemaltes Architekturbild bekannt.[1]) Im allgemeinen lässt sich sagen, dass der Bildtypus, wie er 1650 bei Houckgeest auftritt, ähnlichen Darstellungen de Wittes näher steht als solchen bei van Vliet. Ferner ist anzunehmen, dass der durch die perspektivische Schrägsicht charakterisierte Typus im fünften Jahrzehnt in Delft ausgebildet wurde, denn die ersten datierten Bilder Vliets und Wittes weisen auf eine vorangegangene Entwickelung. Da nun gerade die Darstellungen vor 1650 bei Houckgeest den älteren Bassenschen Charakter tragen, während alle Bilder nach 1650 durch den neuen Typus bestimmt sind, so ist wahrscheinlich, dass der Künstler erst durch den Einfluss jener beiden Architekturmaler sich weiter entwickelt hat.

Dem Bilde der Sammlung Weber schliesst sich ein kompositionell verwandtes Stück in kleinerem Format an, das dem Mauritshuis im Haag gehört und 1651 datiert und mit dem Monogramm bezeichnet ist. In den Farben ist es kälter geworden. Das Gelb ist stumpf und mit einem gleichmässigen Grau verbunden. Das Licht liegt auf dem vordersten Pfeiler streifig und mit feinen bunten Strichen untermischt. Dieselbe Darstellung ferner, farbig ebenso von dem Bilde 1650 abweichend, findet sich in der Sammlung Six zu Amsterdam.

1651 ist dann ein zweites Bild des Mauritshuis im Haag entstanden, ebenfalls eine Darstellung der neuen Kirche zu Delft mit dem Grabmal Wilhelms I. Der Künstler kehrt hier zum Breitformat zurück und sucht eine möglichst vollständige Übersicht über die Kirche zu geben, sodass er daher auch wieder mit grösserer Augendistanz zeichnet. Die Ansicht ist so gewählt, dass der Blick auf der linken Bildseite durch das Seitenschiff in die Tiefe gezogen wird. Der Augenpunkt

1) Vgl. weiterhin.

ist ganz in den linken Bildrand gerückt, und das Auge gleitet an einer orthogonal gestellten Säulenflucht entlang. Gegenüber dem Bilde des vorigen Jahres bleibt die Architektur durch diese Anordnung wirkungslos. Es kommt hinzu die unglückliche Überschneidung der Gewölbe durch die Bildgrenzen. Die Gewölbe sind wie ein Kranz oben um das Bild gelegt. Da sie indessen sehr weit ausgespannt sind und nur einseitig gestützt erscheinen, so bekommen sie etwas Regenschirmartiges. Die Farbe bleibt wie vorhin: ein stumpfes gleichmässiges Gelb und Grau. Gewölbe und Holzteile sind blassbraun, die Fahnen in feiner Buntheit gegeben.

Ebenfalls ein Breitformat bringt die „Delfter Kirche“ der Brüsseler Galerie, datiert 1653. Auch hier ist eine Säulenflucht aufgestellt, aber der Fortschritt ist unverkennbar. Der Blick wird nicht so in die Tiefe gezogen nach rechts, sondern bleibt im Vordergrund. Auch die Abmessungen der Einzeldinge im Verhältnis zur Bildfläche sind günstiger, ebenso sind die Gewölbeansätze wirksamer überschnitten. Vor allem sind Licht und Farbe kräftiger geworden. Gegen das Braun des Holzes leuchten die Rundpfeiler in warmem Weissgelb. Das freie streifige Licht mit den schrägen Schattenstrichen ist ähnlich dem Haager Bilde, aber voller und breiter gegeben.

Abweichend hiervon in Komposition und Farbe ist ein Bild des Amsterdamer Ryksmuseums, das das Monogramm des Künstlers trägt und eine Jahreszahl, von der nur die drei ersten Ziffern 165 zu lesen sind. Es ist diesmal die Oude kerk zu Delft dargestellt, kenntlich an der roten Einfassung der Archivolten. Umschlossen wird das Bild von einem gemalten schlichten braunen Rahmen, an dessen rechter Seite ein prächtiger grüner Vorhang gemalt ist. Ein einzelner Pfeiler im Vordergrund beherrscht den Bildraum. Es ist der Kanzelpfeiler, dessen Umfriedigung mit einer Ecke gegen den unteren Bildrand vorgeschoben ist, ähnlich wie auf dem Brüsseler Stück 1653, aber noch kühner, räumlicher in der scharfen Übereckstellung Von dem Hauptpfeiler vorn ist der Tiefenabstand durch ein paar Pfeiler links und rechts im

Hintergrunde gegeben, die die Eckpunkte eines Dreiecks bilden, das mit der Spitze gegen den Beschauer gerichtet ist, entsprechend dem Holzgitter. Auf dem Pfeiler vorn liegt das gestrichelte Licht in derselben Form wie früher. (Vgl. den zweiten Pfeiler auf dem Brüsseler Bilde, wo ebenso die Schattenstriche oben zusammenrücken, unten in weiteren Abständen folgen.) Die Farbe ist indessen verändert. Sie ist hell und kühl und von einer prachtvollen Festigkeit. Wie Houckgeest hier das Weiss der Wände und Pfeiler verwendet, erinnert geradezu an den Delfter Vermeer. Das Sandsteinrot der Sockel und auch das Blaugrau des Bodens sind ebenso fest und glatt. Zu diesen Farben kommt dann als feiner Effekt das überall durch die bunten Fenster des Hintergrundes einfallende Licht, das auch von rechts her sich auf dem vordersten Rundpfeiler in lauter bunten Streifen ausbreitet.

Das Bild ist vermutlich 1654 entstanden. Eine Kopie darnach ohne den gemalten Rahmen und Vorhang sah ich im Amalienstift zu Dessau mit der Bezeichnung: Johan Coesermans.

Noch kühler in der Farbe ist das 1655 datierte grosse Stück der Kopenhagener Galerie, das den Blick in den Chor der neuen Delfter Kirche gibt, diesmal frontal-perspektivisch. Hellstes Sonnenlicht fällt auf die blendend weissen Säulen, die schon kalte bläuliche Schatten zeigen. Das Bunte ist ganz verschwunden. Ein fast neutrales Braungelb des Holzes ist fein mit ein wenig Grün der Sitzkissen zusammengestimmt. Das Bild hat etwa die Grösse jenes Hauptwerkes der Slg. Weber, steht ihm aber an Wirkung nach. Es wird durch einen gemalten, oben eckigen Rahmen und einen effektvollen grauvioletten Vorhang umschlossen.

Schliesslich wäre noch ein Bild der Versteigerung Oldenbarnevelt, Amsterdam 1902, zu nennen, das die Jahreszahl 1656 trägt.[1]) Nach der Reproduktion zu urteilen, steht es

1) Herr Kurt Freise (Haag) hatte die Freundlichkeit, mich auf dieses Bild aufmerksam zu machen. Auch sonst bin ich Herrn Freise für mannigfache Auskunft verpflichtet, wofür ich ihm an dieser Stelle danken möchte.

in räumlicher Wirkung, in der Art, wie eine einzelne Wand diagonal durch den Bildraum gestellt ist, weit hinter den zuletzt genannten Stücken zurück.

Hendrick Cornelisz van Vliet.

Die Entwickelung des van Vliet als Architekturmaler lässt sich von 1652 an klar verfolgen in einer fortlaufenden Reihe gesicherter Bilder. Es ist die Entwickelung eines Malers, der einer reifen Kunst angehört und gewohnt ist, stetig und gleichmässig zu arbeiten. Sein Kirchenraum ist durch jenen Typus charakterisiert, dem wir 1650 bei Houckgeest zum ersten Male begegnet sind. Wann Vliet einen solchen Raum zuerst gemalt hat, ist indessen mit Sicherheit nicht anzugeben, denn es zeigt sich, dass alle datierten Arbeiten des Künstlers vor 1650 Porträts oder genrehafte Darstellungen sind. Hieraus und aus der Tatsache ferner, dass nach der Jahrhundertmitte vorwiegend nur Ansichten von Kirchenräumen vorkommen, lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit schliessen, dass der Künstler nicht lange vor 1650 erst begann, Architekturen zu malen. Dazu stimmt, was wir über seine Ausbildung erfahren. Nach Houbraken und dessen Gewährsmann Bleyswyck war Vliet ein Schüler seines Onkels, des Historienmalers Willem van der Vliet.[1]) Später sei er zu dem Porträtmaler Miereveld gegangen, um sich in der Porträtmalerei auszubilden. Houbraken fügt zum Schlusse hinzu, er, der Biograph, ziehe die Kirchenansichten Vliets aber dessen Porträts vor. Hendrik van Vliet ist 1611 oder 12 in Delft geboren und hat offenbar seine Vaterstadt nur selten verlassen. 1632 wird er Mitglied der Lukasgilde. 1675 wird er in Delft begraben.

Seine Kirchenansichten sind fast ausnahmslos Darstellungen der beiden Delfter Kirchen. Dabei liebt er es, den Durchblick durch den Raum so zu geben, dass zwei oder

1) Vgl. Houbraken-Wurzbach S. 54 und Houbraken-Hofstede de Groot a. a. O. S. 355.

drei schräggestellte Rundpfeiler den Vordergrund beherrschen. Während Vliet in dieser räumlichen Anordnung eine gewisse Gleichmässigkeit zeigt in seiner ganzen Entwickelung, weisen Farbe und Lichtbehandlung viel empfindlichere Wandlungen auf. Für die frühen 50er Jahre charakteristisch ist eine 1654 datierte „Delfter Kirche“ im Städtischen Museum zu Leipzig. Die Mauern des Langschiffes schimmern in einem grünlichen warmen Luftton. Vorn auf die dominierenden Pfeiler ist das links hereinfallende Sonnenlicht förmlich zerspritzt in breiten Splittern, wodurch es sich deutlich unterscheidet von der feinen streifigen Art bei Houckgeest. Gegen den Pfeiler ist im Hintergrund die lebendige Farbenfläche des bunten Fensters abgesetzt. Die linke Bildseite ist verdeckt durch einen gemalten grünen Vorhang, der an das Amsterdamer Bild von Houckgeest erinnert. Indessen ist das Grün nicht so glatt und gleichmässig wie dort, sondern mit derben breiten Pinselstrichen gegeben. Überhaupt sind die Farben bei Vliet in dieser Zeit wärmer, glühender als bei Houckgeest.

Aus demselben Jahre 1654 befindet sich eine andere Ansicht derselben Kirche im Amsterdamer Rycksmuseum (No. 2566). Das Bild ist oben durch eine einfache dunkelbraun gemalte Rahmung abgerundet, die von dem Künstler sehr häufig verwendet wird. Auf den beiden Hauptpfeilern vorn ruhen wieder die hellen fleckigen Lichter. Rechts ist in den gleichmässigen Ton der Wand ein grosses buntes Fenster gesetzt. Von dem braunen Holzgewölbe ist nur ein Ansatz der Rundung sichtbar. Die räumliche Wirkung ist bedingt durch die verschiedene Distanzierung der Vertikalen im Bilde und durch den reichen Wechsel ihrer perspektivischen Höhenmasse. Die Unregelmässigkeit, mit der die perspektivische Schrägsicht die Rundpfeiler im Bildraum verstreut, findet ein ganz entsprechendes Moment in der farbigen Akzentuierung der Bildfläche, welche durch die Wappen und Totenschilder eine prickelnde Fleckigkeit erhält. Eine Wiederholung dieses Bildes hängt im Mauritshuis (Haag), jedoch mit

der veränderten Beleuchtung eines Spätnachmittags. Das Fenster rechts ist dunkel. Die starken Schatten sind verschwunden und die Pfeiler sind gleichmässig modelliert.

Das für diese Zeit charakteristische auf die Pfeiler fallende zersplitterte Licht finden wir auch in der frühesten datierten Architektur van Vliets aus dem Jahre 1652. Es ist eine Darstellung der Neuen Delfter Kirche in der Galerie Moltke zu Kopenhagen. Hier türmt sich vorn förmlich ein Wald von Pfeilern auf, die sich oben in das Dunkel eines mächtigen Gewölbes verlieren. Das Helldunkel dieses Seitenschiffs ist von grosser Feinheit, besonders in der Beobachtung der Lichter, der Halblichter, der schwachen Reflexe, die in den verschiedensten Abstufungen den Boden des Vordergrundes erhellen und der räumlichen Klärung dienen. Dem Sinne der schräg nach vorn, aus dem Bilde hinausdrängenden Pfeilerstellung folgt auch das Licht. Ein rechteckiger hell leuchtender Fleck fällt schräg gegen den unteren Bildrand und greift über diesen hinaus! Ein wenig weiter in der Tiefe folgt ein ähnlicher Fleck, schwacher leuchtend. Und dazwischen liegt ein matter Reflex. Ebenso weiter rechts vor der Graböffnung ein matter Schimmer, der einmal in der blanken Spitze der Hacke aufleuchtet. Links ein schärferes Streiflicht, wo die drei Knaben niederkauern. In der Richtung der grossen Lichtflächen führt dann durch die Holzbänke hindurch ein „Raumkanal“ auf eine weit zurückliegende helle Wand. Von Reflexlicht gleichmässig erhellt, kontrastiert die gegenüberliegende Arkadenstellung mit der Obermauer scharf gegen den Vordergrund mit seinen Dunkelheiten, ebenso mit ihrer gleichmässigen Reihung der Pfeiler den räumlichen Abstand fixierend. Die Gruppierung aller dieser Vertikalmassen bringt eine Rhythmisierung der Bildfläche von beispielloser Lebendigkeit und einen verwirrenden Zusammenklang. Wie auf den vorher genannten Bildern setzt der Raum mit dem dominierenden Intervall der beiden vordersten Rundpfeiler ein. Nur steht dies Intervall hier nicht so isoliert wie sonst.

Ein ganz verwandtes Bild befindet sich im Amsterdamer Ryksmuseum (No. 2567 a Bruikleen 1907). Es ist einfacher in der Komposition, das Pfeilermotiv nicht so stark betonend. Prachtvoll ist die leuchtende warme gelbe Farbe mit dem grünlichen Luftton, darin mit dem Kopenhagener Stück ganz übereinstimmend. Der Luftraum ist gleichsam sichtbar gemacht, und man sieht hindurch wie durch das grünliche Wasser eines Aquariums. Dies Bild ist vermutlich kurz vor 1652 entstanden.[1])

Die weitere Entwickelung des van Vliet führt zu einem 1659 datierten Bilde der Sammlung Speck Sternburg in Lützschena, mit einer Darstellung der Alten Delfter Kirche. (Oben abgerundet durch den bei Vliet üblichen braun gemalten Rahmen, der nicht wie bei Houckgeest das ganze Bild umschliesst). Im Vordergrund drei zur Bildfläche schräg gestellte Pfeiler. Es zeigt sich, dass die geringste Verschiebung der Intervalle dieser Pfeilerstellung eine verschiedene Bildwirkung zur Folge hat und sie mehr oder weniger günstig beeinflusst, ebenso die Art der Überschneidungen. So wird auf dem Bilde in Lützschena die Wirkung beeinträchtigt dadurch, dass die beiden äusseren Pfeiler zu nahe dem Bildrande stehen. Das Licht ist kühler geworden. Die Rundungen sind von kühlem Ton und gleichmässig modelliert. Links auf der Säule liegt ein breiter Sonnenfleck, der aber nicht mehr die pastose Zersplitterung zeigt wie auf dem Leipziger Bilde von 1654. Es drängt sich ferner das Detail mehr vor; die Lokalfarben sind etwas härter als früher, das Licht auch hier gleichmässiger. Der Ton des Ganzen ist grauer geworden. Vorn ein geöffnetes Grab, das sich auf allen bisher genannten Bildern befindet und von dem Künstler selten vergessen wird. Neben dem Grabe fällt eine Rückenfigur mit fast schwarzem Mantel auf und weiter in der Tiefe eine ganze Gruppe solcher ruhig stehender Rückenfiguren. In der Anordnung solcher Staffage ist der Künstler, wie wir sehen werden, offenbar von de Witte beeinflusst.

1) Nachträglich fand ich auch die Bezeichnung.

In dieselbe Zeit gehört ein bezeichnetes, aber nicht datiertes Bild der Wiener Akademie (No. 685) mit derselben Kirche. Die Stellung der Pfeiler ist ähnlich wie in Lützschena, doch von bedeutend feinerer Wirkung. Die Modellierung der gelblich weissen Säulen ist noch etwas wärmer als dort. Es ist zu beobachten, wie ein schwacher Schimmer von Rosa hinzukommt und in den Schatten kühlere graue Töne auftauchen. Das Braun der Holzgewölbe ist blasser geworden, das Holzbraun der Kanzel stumpf und trübe. Dagegen ist die räumliche Wirkung ausserordentlich. Sie wird unterstützt durch die Anordnung der Figuren, die hier besonders auffällig den Einfluss de Wittes zeigen. Es ist eine dicht stehende Menge der Predigt lauschender Leute, denen man in den Rücken sieht. Im Vordergrund stehen sie gleichsam als die direkten „Vordermänner" des Beschauers. Vor allem aber wirkt das ruhige Nebeneinanderreihen der Vertikalen, das der Kirche die Stille gibt.

Die blasseren Farben, die härteren blaugrauen Töne und das gleichmässige Licht charakterisieren auch die Bilder der nächsten Jahre. Ein in der Qualität zurückstehendes Bild von 1661 besitzt die Wiener Akademie (No. 687), das, wie ich glaube, eine Ecke der Haarlemer Bavokerk darstellt. Auch hier noch das dominierende Intervall der beiden Säulen, aber in einem wenig glücklichen Verhältnis zum Raum, dessen Wirkung zerstört wird durch eine von links nach rechts in mehrfachen Brechungen sich hinziehende Empore, deren Blaugrau die linke Bildseite beherrscht. Die Holzdecke zeigt ein blasses Braungrau. In der Lichtführung erscheint ein neues Motiv. Es ist nämlich das höchste Licht auf die weitest zurückliegende Wand gelegt, derart, dass der Blick in schräger Richtung eine Arkade kreuzen muss. Dasselbe Motiv noch komplizierter auf einem Bilde im Dessauer Amalienstift, datiert 1663. Der Blick geht hier in der Richtung auf das höchste Licht durch zwei enge schräggestellte Eckarkaden. Auch hier wirkt der räumliche Ausschnitt wenig glücklich. Es ist die Neue Delfter Kirche mit dem Grabmal Wilhelms,

das ganz in den Vordergrund gerückt ist. An den seitlichen Bildrändern ist je ein Teil eines überschnittenen Pfeilers sichtbar. In der Farbe noch ein wenig trüber als das zuletzt genannte Bild.

Zu der gewohnten Drei-Pfeilerstellung kehrt Vliet zurück in dem 1666 datierten Kirchenstück des Boymansmuseum zu Rotterdam, das in der Tiefe wiederum die Überschneidungen der Eckarkaden gibt. Das Licht fliesst gleichmässig durch den Raum. Die Säulen sind in der Modellierung hart, in der Farbe kühl grau mit einem bläulichen Schimmer, der hier sehr gut zu den fahlgelben Sockeln steht.

In dieselbe Zeit, nach der Farbe zu urteilen, etwas später, gehört ein bezeichnetes Bild der Wiener Akademie (No. 717), das ausnahmsweise den Kirchenraum in frontaler Ansicht gibt. Der Blick geht durch Bogenstellungen auf eine frontale Wand rückwärts, die ein ganz lichtes bläuliches Weissgrau zeigt. Die Säulen, deren drei in einer orthogonalen Flucht stehen, haben das kühle fahle Gelb dieser Zeit. Die Lichtflächen, die auf die Säulen fallen, sind gleichmässig und geschlossen im Umriss. Charakteristisch für diese späten Jahre ist ferner die Wand rechts, die einen gelblich trüben, mit Rosa versetzten Schimmer zeigt. Diese Mischfarbe zeigt sich noch verstärkt in der letzten datierten Arbeit aus dem Jahre 1671 (Wien. Akademie), die die Delfter Kirche in der gewohnten Schrägsicht durch die Pfeilerstelluug darstellt. Im Hintergrund sind die wärmeren gelben Töne vorherrschend. Doch erhält das Gelb durch den Zusatz des Rosa einen faden, süsslichen Ton, der sich nun auch anderen Farben mitteilt. So ist das einfassende Rot der Archivolten, das früher so kräftig war, jetzt in ein Rosa-Violett übergegangen, und das Licht im Fenster oben links ist malvenfarben. Es ist die Zeit, in der ein Nachahmer dieser Architekturmaler die süsslichen Farben noch verstärkt und sie schematisch in seine Bilder übernimmt: Cornelis de Man. Ein derartiges Bild von ihm befindet sich in Lützschena.

Der Raum des van Vliet erhält eine bestimmte Prägung durch die Funktion der Pfeiler, ebenso wie der Raum des Houckgeest in seiner zweiten Periode. Stellt man dem gegenüber den Raum, wie wir ihn bei Saenredam oder Nickele fanden, so ergibt sich ein deutlicher Unterschied zwischen dem künstlerischen Erlebnis des Kirchenraumes bei den Delfter und bei den Haarlemer Malern. Den Haarlemer Typus könnte man kurz als Gewölbebild, den Delfter als Pfeilerbild bezeichnen. Dies tritt zeitlich später auf als jenes, und zwar in Verbindung mit der perspektivischen Schrägsicht. Auf der Spitze der Entwickelung kommt nun dazu die Ausbeutung des Lichtes, das die letzte Differenzierung des Kubischen bringt. Denn es ist nicht das gleichmässig den Raum erfüllende, sondern das scharfe, in einzelnen Stücken zusammengehaltene Licht, das den Raum durchbricht und zerschneidet. Emanuel de Witte ist der Künstler, der hierin den letzten Schritt tut.

Emanuel de Witte.

Das Bild, das uns Houbraken von Emanuel de Witte gibt, zeigt eine höchst eigenwillige Künstlernatur. Einen Menschen, der schon früh auf seine intellektuellen Fähigkeiten pocht, der dabei streitsüchtig ist und schliesslich zu einer Selbsteingenommenheit kommt, die ihn gänzlich vereinsamen lässt. Schroffheit, Jähzorn, Zügellosigkeit des Urteils kennzeichnen sein Wesen, das sich mit wachsendem Alter offenbar noch verschärft. Jedermann wendet sich von ihm ab. Der Künstler gerät in Armut. Und 75jährig endet er durch Selbstmord. De Witte ist 1617 in Alkmaer geboren[1]) und wird schon 1636 in die Lukasgilde dieser Stadt aufgenommen. Allein er scheint nicht lange hier geblieben zu sein. In den Jahren 1639/40 finden wir ihn in Rotterdam, zwei Jahre später in Delft, wo er 1642 Mitglied der Lukasgilde wird. Nach Houbraken ist er hier noch Schüler des Evert van Aelst

1) Houbraken lässt ihn 1607 geboren sein. Vgl. jedoch Oud Holland 1890 S. 213.

gewesen. Gewiss ist er aber auch zu Vliet und Houckgeest in engere Beziehung getreten, wenn er auch (wiederum nach Houbraken) sich hauptsächlich erst in Amsterdam auf die Darstellung von Kirchen verlegte. In Amsterdam bleibt er seit der Jahrhundertmitte bis zu seinem Tode 1692.

Das Porträt des Kirchenraumes einzig nach seiner Erscheinung in Farbe und Licht wiederzugeben ist die Aufgabe de Wittes. Die Physiognomie seines Raumes behält im Ganzen nicht die Ruhe wie etwa bei van Vliet, sondern sie wechselt beständig. Es zuckt und leuchtet. Das Licht wird zur höchsten Intensität gedrängt. Das Schroffe, Eigenwillige, das nach Houbrakens Schilderung im Wesen des Künstlers auffällt, finden wir in seinem Werk wieder. Und dem entspricht auch das Ungleichmässige seiner Arbeiten. In einem Jahre finden wir gute und schlechte Bilder seiner Hand, verschieden in der Ausführung, im Raumerlebnis, in der Stimmung. Dabei hat er doch zuweilen Feinheiten des Ausdrucks gewonnen, die einem Phlegmatiker wie van Vliet versagt blieben.

Wir wissen nicht, wie die ersten Architekturen des de Witte aussahen. Selbst für die Zeit, als er in Delft arbeitete, lässt sich mit Sicherheit kein Beispiel nennen, denn die datierten Arbeiten beginnen erst mit dem Jahre 1651. Ein Kirchenstück im Provinzialmuseum Hannover trägt nach dem Katalog die Bezeichnung und Jahreszahl 163(6), die letzte Ziffer unsicher. Der Künstler hätte das Bild also mit 19 Jahren gemalt. Indessen zeigt es solch enge Verwandtschaft mit bedeutend späteren Arbeiten, vor allem mit dem 1667 datierten Berliner Stück (Kaiser Friedrich-Museum), mit dem es das Hauptmotiv der Architektur, die nach der Tiefe sich wiederholenden Rundbogen, die Behandlung des Lichtes, den etwas trüben Ton und die schweren Schatten gemeinsam hat, dass es nicht in die frühe, vom Katalog angegebene Zeit gesetzt werden kann.[1]) (Das Bild ist so dunkel, dass ich die Zahl überhaupt nicht lesen konnte.)

1) Nach einer mir kürzlich von Dr. Hofstede de Groot freundlichst zur Verfügung gestellten Notiz bestätigt sich meine Meinung:

Nach Delft weisen einige Darstellungen der Delfter Nieuwe Kerk mit dem Grabmal Wilhelms. Schon aus dem Umstande, dass gerade diese Darstellungen jenen Typus des „Pfeilerbildes“ aufweisen, wie wir ihn bei van Vliet sahen und wie ihn Houckgeest 1650 gemalt hat, lässt sich schliessen, dass Witte derartige Bilder in Delft selbst gemalt hat. Die wichtigste Frage, die sich hieran knüpft, wie weit de Witte dem Houckgeest folgt, wie weit er selbständig den Delfter Bildtypus herausarbeitet, lässt sich indessen nicht mit Sicherheit beantworten. Denn gerade ein datiertes Beispiel in der Sammlung Czernin (Wien) stammt aus dem Jahre 1664 und beweist damit, dass Witte noch in seiner späteren Entwickelung, als er längst in Amsterdam ansässig war, noch solche „Delfter Bilder“ malte. Ein im wesentlichen übereinstimmendes Bild mit dem Monogramm, aber ohne Jahreszahl, befindet sich in der Sammlung Weber (Hamburg). In der Feinheit des Tones, der Ausführung übertrifft es jenes Stück von 1664. Die beiden im Bildraum dominierenden Pfeiler sind so gestellt, wie Vliet es gewöhnlich tut. Sie sind von ausserordentlicher Wirkung, der warme graue Steinton von höchster Feinheit. Besonders wie er auf der linken Seite vom vorderen Pfeiler gegen den hinteren absetzt. Die Pfeiler haben von links direktes Licht, von rechts Reflexlicht. Es treten hinzu die feinen grauen Töne des Marmordenkmals, das ganz zurückgedrängt wird und nur der Flächenaufteilung dient. Zwischen den Pfeilern hindurch sieht man einen Moment das Langschiff mit dem Gewölbe förmlich hinabstürzen. Jede räumliche Distanz drückt sich nur durch die Differenzierung der Farbe aus. Das ganze Gewölbe erscheint als ein grosser, warm dunkelbrauner Fleck, der sich gegen die leuchtende Langschiffswand und die vorderen Pfeiler absetzt. Es hängen darin die gedämpften bunten Farben der Fahnen wie Lampions in der Nacht. Auffallend dann ein prachtvolles

---

„Nach meiner Ansicht kann auch die dritte Ziffer unmöglich richtig sein. Das Bild erinnert sehr an das gleichartige in Berlin, welche Art 20 Jahre — mindestens — später gemalt wurde.“

Rot als Lokalfarbe in dem Mantel der Rückenfigur des Vordergrundes. Diese männliche Rückenfigur im weiten Mantel verwendet Witte sehr häufig. Sie bildet zusammen mit anderen Rückenfiguren den wichtigsten Teil der Staffage, die bei de Witte unlösbar mit der Raumwirkung verbunden ist. Es sind gerade diese regungslosen Gestalten, in den Raum hineinhorchend, die auf den Bildern dieses Künstlers das eigentümliche raumerfüllende Fluidum tönen machen mit suggestiver Gewalt. Vliet, der Ende der 50 er Jahre anfängt, hierin dem Witte nachzugehen, erreicht doch niemals oder nur sehr selten im gleichen Masse jene Eindringlichkeit.[1])

Weitere Bilder mit den zwei Pfeilern und dem Grabmal Wilhelms befinden sich in Dublin und Lille (von 1656). Immerhin beansprucht dieser Bildtypus, dessen Entstehen wir also in das fünfte Jahrzehnt zu setzen haben, im Werk des Künstlers weniger Platz. Seine Arbeiten der 50er Jahre zeigen gleich, wie vielgestaltig das Erlebnis des Kirchenraumes bei ihm ist. Aus dem Jahre 1656 sind drei weitere Bilder datiert und zwar je eins in Rotterdam (Boymans-Museum), Braunschweig (Herzogl. Museum) und Hamburg (Kunsthalle). Das Rotterdamer Stück ist das effektvollste. Es zeigt eine Lichtführung, wie wir sie bisher bei keinem andern Architekturmaler gesehen haben. Dunkle Töne sind nur unten in den Sockeln, in den Bänken und Figuren. Auf dieser Basis steht alle Architektur darüber völlig im hellsten Sonnenlichte aufgelöst. Das höchste Licht im Pfeilerbündel vorn rechts, wo die Lichtvertikalen aus dem Sockel wie im Springbrunnen hervorschiessen. Witte beherrscht den Raum vollkommen und entwickelt ihn hier wie sonst immer frei von allen seitlichen Kulissen oder sonstigen Hilfsmitteln. Das Braunschweiger

1) Vgl. Bode, die Gemäldesammlung des Herrn Johannes Wesselhoeft in Hamburg, S. 47: „Wenige Künstler, insbesondere kein Architekturmaler hat mit solcher Sicherheit und Wirkung seine Innenräume mit Figuren zu staffieren gewusst wie gerade E. de Witte. Auf dem harmonischen Zusammenwirken des Innenraums und der Figuren beruht der Hauptreiz seiner Gemälde und der Vorzug derselben vor den Werken aller anderen Architekturmaler.“

Stück zeigt denselben Raum. (Es ist nach den Pfeilern zu urteilen die Amsterdamer Neue Kirche.) Aber wie weit steht seine Wirkung hinter dem Rotterdamer Bilde zurück! Der Chor erscheint gezwängt, zusammengedrückt, als hätte der Maler sich in den Massen getäuscht, die Pfeiler vorn stehen in einem unglücklichen Verhältnis zur Bildfläche und zum ganzen Raum. Das Licht ist matt, und der gleichmässig blaugraue Ton des Bildes trägt ebensowenig zu einem günstigen Eindruck bei. Ganz abweichend wiederum ist das kleine Hamburger Bild. Der Blick geht durch das Seitenschiff einer Kirche in orthogonaler Richtung. Das Licht hat nur wenig Kraft. In der Farbe von einem gelblichen blassen Ton wäre das Stück ohne die Bezeichnung nur schwer als ein Werk de Wittes zu erkennen.

Die Hamburger Kunsthalle besitzt ferner ein drei Jahre später gemaltes Bild (Slg. Wesselhoeft), das wiederum farbig feinste Werte aufweist. Auch die Raumentwickelung ist anderer Art als vorher. Ein Durchblick durch das Querschiff einer Kirche in frontaler Ansicht und im Breitformat. Das Auge erhält fast zu wenig Halt für den Tiefenmassstab. Nur ein paar Figurengruppen als trigonometrische Punkte, besonders wirksam die beiden aus dem Bilde gemächlich herausschreitenden Männer. Farbig herrscht eine feine Buntheit. Das Licht, ziemlich gleichmässig verteilt, verglüht auf den Wänden. In den Pfeilern lila und gelbe Töne. Am wirksamsten die feinen Farben der bunten Glasfenster und die zarten grauen und rosa Töne des Gebäudes, das durch das grosse Mittelfenster durchschimmert mit verschwimmenden Umrissen.

Das folgende Jahrzehnt bringt eine Gruppe von Bildern, die die stärksten Lichteffekte aufweisen. Witte verschärft den Kontrast zwischen Licht und Dunkel aufs äusserste und verteilt die Lichtakzente möglichst ungleich über die Bildfläche und im Raum. Er lässt die vom Licht getroffenen Stellen heftig und unvermittelt aufleuchten, sodass man wie geblendet durch einen solchen Raum hindurchsieht und ein gewisses Flimmern erzeugt wird. Dies zuckende Flimmern

von der ganzen Bildfläche gleichmässig ausgehen zu lassen, darauf geht überhaupt die weitere Entwickelung de Wittes. Er erreicht es nicht allein durch das Licht, sondern auch durch die unregelmässige Zerstreuung zahlloser Gegenstände durch den ganzen Raum. Vergleicht man die Bilder von 1656, etwa das Rotterdamer Stück mit dem Haager Kirchenbild von 1668, so wird dieser Schritt deutlich. Dort eine verhältnismässig kahle Ruhe der Bildfläche, die Architektur leer, das Licht, wenn auch von starker Intensität, so doch gleichmässig. Hier die höchste verwirrende Lebendigkeit. Grosse und kleine Fahnen, Totenschilder, Wappen, Altartafeln, Denkmäler, eine schräggestellte grosse Orgel, Stufen, Figuren, Türen, zahllose Überschneidungen durcharbeiten die Bildfläche. Endlich das Licht, das überall in Flecken aufflackert und in der Tiefe blendend hell in schmalen vertikalen Streifen fliesst. Es wird die Zersetzung des architektonischen Raumes angestrebt, der nur noch durch ein paar grosse Motive zusammengehalten wird. Ein kleines sehr charakteristisches Bild derart besitzt die Hamburger Kunsthalle (aus der Slg. Königswarter). Das Licht hat je nach der Stelle, wo es erscheint, verschiedene Farbe, aber ein Fleck hat immer die gleiche Intensität seiner ganzen Ausdehnung nach und wird scharf gegen die Dunkelheit abgegrenzt. Die Schatten sind — wie meistens in diesen Arbeiten der 60er Jahre — schwer und trübe gehalten. Sie versuchen förmlich die Raumkontinuität zu brechen, z. B. im Boden und bewirken, dass das Licht immer plötzlich und unvermittelt irgendwo aufspringt. Das Bild ist auf rote, gelbe und braune Töne gestellt, bunt. De Witte ist stets sehr verschiedenartig, ebenso wie er in seinen Formaten ständig wechselt.

Auf den datierten Arbeiten tritt jene Lichtbehandlung mit ihrer ganzen Schärfe zuerst auf in dem schon genannten Bilde der „Neuen Delfter Kirche“ von 1664. (Wien, Graf Czernin.[1]) Etwa in dieselbe Zeit gehört das Kirchenstück im

1) Den Übergang gibt ein Bild von 1661 in der Amsterdamer Oude kerk.

Gothaer Museum. Auch hier schneidet das Licht aus den Pfeilern leuchtende Stücke heraus. In den Fenstern des Hintergrundes dieselben Effekte wie auf dem Hamburger Bild von 1659. Weitere Beispiele dieser Gruppe sind das Berliner Bild von 1667, ein unbezeichnetes Stück der Hamburger Kunsthalle, das die Amsterdamer Oude Kerk darstellt und endlich zwei Bilder des Earl of Northbrook, ebenfalls mit Darstellungen der Amsterdamer Oude Kerk. Diese beiden letzten sind bezeichnet und 1669 datiert. Der Raum ist hier in perspektivischer Schrägsicht im Sinne des Zwei-Pfeiler-Bildes bei H. C. van Vliet gegeben. Eigentümlich ist, wie dieser Bildtypus auch immer ein Stück der typischen Staffage des Vliet mitbringt: das geöffnete Grab. Es erscheint auch 1664 in dem Bilde bei Czernin. Vergleicht man indessen diese Stücke mit Arbeiten des van Vliet aus dieser Zeit, etwa mit seinem Rotterdamer Bilde von 1666, so erstaunt man, wie viel packender de Witte seinen Raum gestaltet. Vliet erscheint dagegen trocken, fast nüchtern und man möchte sagen: linear. Witte treibt mit mächtigen Flächen und Flecken den Raum zu einer bizarren Fantastik, die das Äusserste im künstlerischen Erlebnis eines architektonischen Raumes gibt.

Die meisten der datierten Arbeiten des Künstlers drängen sich in dies Jahrzehnt zusammen. In ihnen hat de Witte seinen Stil am schärfsten ausgeprägt. Was sich später noch darin ändert, ist hauptsächlich eine Milderung der scharfen Übergänge von Licht und Schatten, sodass das Flimmern der Bildfläche noch gleichmässiger wird und eine prachtvolle Gedämpftheit erhält. Von dieser Art ist das 1685 gemalte Bild der Brüsseler Galerie. De Witte hat oft eine bestimmte Form des auf die Pfeiler auffallenden Lichtfleckens, die auch in dieser späten Zeit noch erscheint. Es ist die gleichmässige Lichtfläche, nach oben oder unten zu einmal durch ein breites Schattenband unterbrochen. So auf zwei Bildern der Hamburger Kunsthalle, auf einem Kirchenstück in Weimar. Ferner auf einem Bilde der Sammlung

Northbrook, wo sie überall sehr markant auf den Pfeilern auftritt. Das Brüsseler Bild zeigt das Schattenband ganz weich und verschwimmend in der Lichtfläche. Die Figuren sind ebenso wirksam wie früher gestellt. Vorn das lokale Rot im Mantel der Rückengestalt.

Mit de Witte hat die Entwickelung des niederländischen Architekturbildes ihre letzten Ziele erreicht.[1])

Anhang.

Daniel de Blieck.

Die bekannten Bilder des Daniel de Blieck folgen einander im Zeitraum eines Jahrzehnts, von 1651 bis 1661. Sie zeigen einen unselbständigen Maler, der sich, wie die Untersuchung ergibt, eng an andere Künstler anschliesst, ohne sein jeweiliges Vorbild zu erreichen. Von seinem Lebensgange ist nur wenig bekannt. Er war Architekt in Middelburg, das auch als seine Vaterstadt gilt. Hier trat er zwischen 1647 und 1649 der Lukasgilde bei und wird später einige Male in einer Amtseigenschaft genannt. 1673 ist er in Middelburg begraben.

Ein Kirchenstück, bezeichnet D. de Blieck aus dem Jahre 1651, besitzt die Augsburger Galerie. Es ist eine Darstellung, wie sie für diese späte Zeit ganz ungewöhnlich erscheint. Man sieht in eine reichverzweigte späte gotische Kirche, die fantastisch aus Einzelräumen zusammen gebaut ist. Links geht der Blick über den freien Vordergrund, in dessen Mitte ein Taufbecken steht, durch einen zweijochigen Lettner in eine dreischiffige gotische Pfeilerkirche, deren Tiefenachse orthogonal verläuft und in den Chor mündet. Rechts im Mittelgrund, an den erwähnten Lettner anschliessend, ist ein reicher Emporenbau aufgeführt, zu welchem in mehreren Ab-

1) Eine ausführliche Würdigung E. de Wittes, die im Rahmen dieser Dissertation nicht möglich ist, werde ich an anderer Stelle geben.

sätzen eine Treppe hinaufsteigt. Unter der Empore sieht man durch eine Arkade wieder in einen neuen Raum, in dem sich ein grosser Altar befindet. Zu äusserst rechts am Bildrande eine geöffnete Tür und darüber ein Fenster. Vorn eine dunkle Pfeilerkulisse auf einem Podium, das nach links nahe dem unteren Bildrande abgestuft ist. Das Licht fällt scharf von rechts in den Raum mit schwarzen Schattenbildungen. Das Bild zeigt in der Farbe ein etwas trübes Graublau, wie es auch in anderen Arbeiten des Künstlers charakteristisch ist. Im Licht wird das Grau gelblicher. Ferner tritt noch ein helles Gelbbraun in den Holzpaneelen auf, die zum Teil in den Durchblicken sichtbar werden und ein reineres Gelb der Lettnerbekrönung. Die Ausführung ist sorgfältig.

In der Raumgestaltung zeigt sich nichts von der Entwickelung, die das Architekturbild um die Jahrhundertmitte in Delft oder Haarlem genommen hatte, sondern es zeigt sich eine altertümliche Art, die auf den Beginn des Jahrhunderts weist. In der Tat besteht, wie ich nachzuweisen hoffe, ein eigentümlicher Zusammhang zwischen dieser Arbeit des de Blieck und älteren Meistern. Zunächst gruppieren sich um das Augsburger Bild von 1651 eine Anzahl von Wiederholungen oder verwandten Stücken, die sich in verschiedenen Sammlungen unter falschen Namen oder als Unbekannt finden. Die Sammlung Glitza in Hamburg besitzt eine Kopie (als Neefs) in ungefähr denselben Massen. Die Ausführung ist weniger sorgfältig, besonders die Zeichnung flüchtiger. Die Staffage ist verändert. Von der Treppe der Empore steigt ein Mann hinunter. Ein auf dem Boden knieender Krüppel rechts ist an derselben Stelle geblieben, aber von anderem Aussehen. Die Figuren vorn und links sind zum Teil weggelassen und durch andere ersetzt. Ein zweites derartiges Bild sah ich in Leyden, wo es in der Laeckenhalle einen sehr dunklen Platz über einem Kamin hat (No. 1212). Dies Bild, von sehr geringer Qualität, ist offenbar noch vor Blieck entstanden und weist somit schon auf ein älteres Original. Als Staffage ist die Austreibung der Wechsler und Händler aus dem

Tempel gegeben. Auf zwei Säcken finden sich Warenzeichen, die indessen mit einer Künstlerbezeichnung nichts zu tun haben.

In der Sammlung des Grafen Harrach zu Wien hängt ein umfangreiches Bild (dort genannt P. Neefs d. j.?), das das Augsburger Stück in bedeutender Vergrösserung wiederholt (c. 1,95 × 1,85). Nur rechts in der Breite schneidet das Bild etwas früher ab, und zwar mit dem schwarzen Pfeiler der Vordergrundkulisse. Damit tritt das hinter dem Lettner liegende Langschiff selbständiger hervor. Die grossen Abmessungen begünstigen das Bild ganz auffällig, vor allem das mächtig aufsteigende Gewölbe. In dem Grau der Farbe stimmt es zu dem übrigen. Auch sind die Schatten schwarz und undurchsichtig, am meisten die in der Treppe und in der stathmal gestellten Pfeilerflucht. Um das Bild dann zu beleben, sind die Pfeilerschäfte im Langhaus braun und gelb, ebenso in der Empore oben rechts, wo sie wie aus Messing erscheinen. Besonders gelungen ist diesmal das Gewölbe und die Luftperspektive. Die erhebliche Vergrösserung erleichterte es dem Künstler offenbar, die Farben allmählicher abzutönen. Nach dem Chor zu setzt er rote, rosa und hellgelbe Striche in das Blaugrau, das damit stark aufgelichtet wird. Am Lettner fehlt die Bekrönung, ebenso die Uhr. Links und rechts über der Arkade steht je ein Figurenpaar. Über die Brüstung am ersten Absatz der Treppe beugt sich eine Figur, (die auf allen Beispielen unverändert bleibt in der Stellung). Sonst ist die Kirche leer.

Abweichend in der Farbe ist ein Bild im Amalienstift zu Dessau (No. 184), das wiederum dieselbe Architektur zeigt mit vielen Vereinfachungen im Masswerk und Einzelheiten. Die hellen Teile sind in einem stumpfen Gelb, die dunkleren Teile holzbraun gemalt. Die Treppe graublau mit der üblichen Gestalt. Der Pfeiler rechts im Vordergrund ist etwas verändert, ebenso die Grabplatten. Auch die Figuren der Staffage sind abweichend von dem Augsburger Bild.[1])

1) Neuerdings sah ich noch ein weiteres Exemplar, das auf der Versteigerung Wedewer (Lepke 1908) als Lorme ging, aber die echte Bezeichnung des Dirk van Delen trug.

Endlich gibt es einen Kupferstich, der die Architektur des de Blieck in einen neuen Zusammenhang rückt. Es ist dies ein Stich, der in allen Einzelheiten mit dem Augsburger Bilde übereinstimmt, abgesehen von der Staffage, und der die Bezeichnung trägt: Henderick Arts Inventor (darunter) Joannes Londerseel scultor. Eine Versunterschrift bezeichnet ferner die Darstellung als die Lateranskirche in Rom.

Da sich also für dieselbe Architektur zwei Künstler als Erfinder bezeichnen, so ist zu entscheiden, wem von beiden das Recht gebührt. Von Henderick Arts ist zunächst nichts bekannt, als dass sein Name auf dem erwähnten Stiche vorkommt. Das Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler bringt unter Arts folgende Notiz von E. W. Moes: „Nach seiner Zeichnung stach Joannes Londerseel die phantasierte Innenansicht einer katholischen Kirche. Ob er identisch ist mit dem Maler Hendrick Aertsz, der 1553 in Amsterdam an der Oude Zyds Voorburgwal wohnte und 8. 10. 1575 in der Oude Kerk daselbst begraben wurde, ist fraglich.“ [1]) Was den Kupferstecher Londerseel betrifft, so ist sein Todesjahr unbekannt, sein Geburtsjahr 1582. Die Bezeichnung auf dem Stiche oder auf dem Augsburger Bilde anzuzweifeln, liegt kein Grund vor. Will man trotzdem annehmen, dass der Stich nach dem Gemälde oder das Gemälde nach dem Stich gemacht sei, so ergeben sich doch grosse Widersprüche. Im ersten Falle wäre der Stich nicht vor 1651 entstanden, und die Signatur wäre gefälscht, was in Anbetracht gerade dieser beiden Namen doch recht unwahrscheinlich ist. Auffällig wäre ferner, dass der Stich nicht im Gegensinn erscheint, sondern die Architektur im selben Sinne wiedergibt. Auch, was sich vom Kostüm einzelner Figuren erkennen lässt, widerspricht einer Entstehung um die Jahrhundertmitte. Ebenso unwahrscheinlich ist die Annahme, dass das Gemälde nach dem Stich gemalt sei. Der Maler wäre dann sorgfältiger und exakter gewesen als sein Vorbild, so in der Ausführung des Bodens, in der Zeichnung vieler Details wie des Mass-

1) Nach gütiger Mitteilung des Herrn Dr. Thieme.

werks, der Zwickelfüllungen u. s. w. Es scheint vielmehr ein dritter Ausweg die Schwierigkeiten zu lösen, nämlich die Annahme, dass beide Darstellungen auf dasselbe Original zurückgehen, ein Gemälde, als dessen Künstler der auf dem Stich genannte H. Arts zu gelten hat. Die Entstehung dieses Originals wäre dann um 1600 anzusetzen, eine Zeit, die weder der Art der Architekturwiedergabe, noch den Figuren nach der Bezeichnung des Stiches widerspricht. Dass aber Daniel de Blieck 1651 eine solche Architektur genau kopiert und bezeichnet, dafür wird weiterhin noch eine Analogie zu nennen sein, die unmittelbar beweist.

Die Voraussetzung einer Originalarchitektur des Hendrick Arts lässt sich aber noch genauer begründen. Es ist schon gesagt, dass der Stich sein Vorbild vermutlich im Gegensinn gibt. In der Tat lässt sich nun ein Architekturstück, das dieser Forderung entspricht und mit dem Kupferstich in vielerlei Hinsicht übereinstimmt, nachweisen. Es ist ein Bild im Herzoglichen Museum zu Braunschweig, wo es als Dirk van Delen hängt (No. 425). Indessen ist es schon in der Anmerkung des Katalogs dem Künstler abgesprochen: „Der Stil des Bildes ist für Delen zu altertümlich und weist auf einen etwas älteren Künstler hin, worauf schon Bode und Scheibler (Rep. VI, 197) aufmerksam gemacht haben.“ [1]) Vergleicht man dieses Bild mit dem genannten Stich, so ergibt sich zunächst eine sehr weitgehende Übereinstimmung des zur Tiefe führenden Langschiffs. Das System ist zweiteilig. Übereinstimmend ist das Sockelpolygon, der aus vier Halbsäulen gebildete Schaft des Pfeilers, das Kapitell (nach seiner Hauptform), die Archivolte mit der knaufartigen Bekrönung der Spitze, die auf den Kapitellen aufsitzenden Dienste, welche mit einem Konsolenglied beginnen und dies bei Durchbrechung des Triforiums wiederholen, ferner die Gliederung der Bogenzwickel, das Triforium in seiner Lage, in seiner Zweiteilung und im Masswerk (Vierblattkleeformen

1) Nachtrag zu H. Riegels Verzeichnis der Gemäldesammlung von 1900, S. 20.

aus Halbkreisen gebildet), endlich die allgemeine Fensterform. Die Fenster sind auf dem Stich nur höher hinaufgezogen, sodass die Gewölbe höher ansetzen. Auch diese Gewölbe stimmen auf beiden Darstellungen überein. Es sind vierteilige Gewölbe mit einem sehr markanten knopfartigen Schlussstein. Nach der Tiefe zu haben sie ungefähr dieselbe Ausdehnung, fünf Joche auf dem Braunschweiger Bilde, sechs Joche auf dem Stich. Darnach kommt ein Vierungsgewölbe mit einer runden Öffnung in der Mitte übereinstimmend. Dann der Chor schon weniger deutlich durch die Luftperspektive. Er ist beide Male um ein paar Stufen erhöht und es ist noch das abschliessende spinnenartige Gewölbe zu erkennen, das auf dem Stich gröber ausgeführt ist. Abweichend von dem Stich hat das Bild eine Kanzel und eine niedrigere Wandverkleidung im Seitenschiff, dessen Verhältnis zum Hauptschiff aber das gleiche ist. Ferner fehlt die Kreuzigungsgruppe im Hauptschiff. Übereinstimmend ist nun vor allem die Lage des Kirchenraums zur Bildfläche (auf dem Stich im Gegensinn) und der Lichteinfall durch die stathmal gestellte Pfeilerflucht.

Die linke Seite des Bildes ist gegenüber der rechten Seite des Stiches sehr abgekürzt, aber auch hier gibt es augenfällige Übereinstimmungen. Auf dem Bilde ist nur eine sehr einfache Empore angebracht, deren Architektur dem System des Langhauses entspricht. Eine charakteristische Übereinstimmung zwischen Bild und Stich bringen die Füllungen der unteren Bogenzwickel in Form eines Fünfpasses. Ferner sind genauere Übereinstimmungen wieder im seitlichen Bildschluss und im Vordergrund. Die Architektur bildet nach dem Rande zu eine Ecke, deren Seitenwand dieselben Gliederungen auf beiden Darstellungen aufweist: offene Tür und Fenster übereinander. Bei Erwähnung der Tür ist noch ein prägnantes Motiv zu nennen, das beiden Arbeiten gemeinsam ist: die verkürzten Türflügel. Auf dem Bilde sind diese an zwei Öffnungen verteilt, der eine in der Arkade sichtbar. Auf dem Stiche finden sich genau dieselben Türflügel in

derselben Verkürzung, aber im Gegensinn und dann an einem Tor angebracht. Endlich ist die Vordergrundkulisse in derselben Weise angebracht auf einem Podium, das sich nach der einen Seite zu abstuft. Nur der Pfeiler selbst ist auf dem Stich eckig, auf dem Bilde rund und im Detail verändert. Das Taufbecken weiterhin im Vordergrund ist nach seiner Stellung, der Verkürzung und nach seinen Hauptgliederungen gemeinsam.

Es lässt sich also das Verhältnis des Braunschweiger Bildes zu dem Kupferstich kurz dahin bezeichnen, dass die Architektur des Stiches ein reicherer Ausbau der Architektur des Bildes ist und zwar auf der gleichen Grundlage der bildlichen Gestaltung aller übereinstimmenden Teile. Die wesentlichsten Hinzufügungen sind der grosse Lettner und der Emporenbau mit der Treppe. Zweifellos ist daher der Maler des Braunschweiger Bildes derselbe Künstler, der das Vorbild des Stiches gemalt hat, also Henderick Arts. Dass dieser zwei Architekturstücke gemalt haben kann, von denen das eine gleichsam im andern aufgeht, bedarf keiner Begründung. Dabei ist auch die Braunschweiger Architektur nicht als unfertig oder als Studie zu empfinden, sondern sie ist ein ebenso selbständiges Architekturbild wie der genannte Stich.

Auf dem Braunschweiger Bilde verdient noch eine Grabplatte Beachtung, die sich vor den übrigen durch die Deutlichkeit ihrer Inschrift auszeichnet. Es ist die Platte am weitesten links, und es sind Zeichen auf ihr zu lesen, die sich als ein H, ein A und 1565 erkennen lassen. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Buchstaben die Bedeutung einer Künstlerbezeichnung haben. Und diese Vermutung liesse sich unterstützen durch die Tatsache, dass auch auf dem Kupferstich eine Grabplatte links den Namen Henderick trägt, dass ferner auch De Blieck seine Bezeichnung ausnahmsweise auf die entsprechende Grabplatte setzt, wo also vermutlich die Signatur des Originals stand. Allein bei dieser Annahme müsste auch die Zahl 1565 für das Braunschweiger

Bild Bedeutung gewinnen und Henderick Arts würde damit ein Zeitgenosse des Hans Vredeman de Vries. Obwohl nun auch diese Konsequenz eine gewisse Ermutigung schöpfen könnte aus der oben angeführten Notiz, dass ein Hendrick Aertsz zu dieser Zeit in Amsterdam lebte, so möchte ich doch hierüber nichts entscheiden ohne deutlichere Beweise.

Für Daniel de Blieck ergibt sich endlich das Resultat, dass er eine Architektur des Hendrick Arts genau kopiert in dem Augsburger Bilde von 1651 und dass er dieses Bild öfters wiederholt. Die Beispiele sind schon genannt. Einzelne Motive aus dieser Architektur treten aber auch in den Arbeiten der nächsten Jahre auf, und besonders ist es der grosse zweijochige Lettner, den de Blieck wieder anbringt. So in einem 1652 datierten Bilde des Amsterdamer Reichsmuseums und in einer Innenansicht bei Kerzenlicht, die das Museum Kunstliefde zu Utrecht besitzt und 1653 als Datum trägt. Denselben trüben blaugrauen Ton, der diese Arbeiten kennzeichnet, findet man wieder auf einer 1652 gemalten Darstellung in der Wiener Akademie mit dem Chor einer gotischen Rundpfeilerkirche.

Das Jahr 1654 bringt eine Überraschung. Daniel de Blieck malt plötzlich eine Architektur, die von den vorhergehenden durchaus abweicht. Er gibt eine perspektivische Schrägsicht durch einen holländischen Kirchenraum, auf dessen Pfeiler schräges, streifiges Licht fällt. Zudem als oberen Abschluss einen gemalten braunen Rahmen und rechts einen gemalten grünen Vorhang, der zur Hälfte nach oben geschlagen ist. Es genügen diese Andeutungen, um sogleich an die Delfter Architekturmaler erinnert zu werden, an Houckgeest und van Vliet. In der Tat bleibt kein Zweifel, dass es sich um dieses Vorbild handelt bei Blieck. Das genannte Stück befindet sich im Museum zu Gotha (No. 153 bez. D. de Blieck A° 1654);[1]) für diese Architektur lässt sich denn auch ein ganz bestimmtes Werk nennen, das dem de

1) Eine kleinere Wiederholung, ebenfalls von 1654, befindet sich im Schweriner Museum.

Blieck als Vorlage gedient hat. Es ist das Bild des Hendrick van Vliet in der Sammlung Moltke (Kopenhagen) aus dem Jahre 1652. In allem Wesentlichen herrscht Übereinstimmung. Blieck hat nur Einzelheiten verändert wie die Kapitelle, das Triforium, die Wappenschilder, die einfallenden Lichtstreifen und die Staffage. Ferner fügt er den Vorhang hinzu und schliesst das Bild auf der linken Seite früher ab. In der malerischen Ausführung indessen vermag er nicht mehr zu folgen. Gleichwohl ist auch hier der Einfluss zu spüren. Das Gothaer Bild zeigt einen warmen gelbgrauen Ton, den der Künstler sonst nicht kennt. Nur die Schatten der Pfeiler sind trübe geblieben. Vergeblich bemüht er sich, das auf die Pfeiler auffallende Licht wiederzugeben. Er setzt es in einzelnen ovalen Stücken pastos und ganz schematisch nebeneinander. Wie ferner die Zeichnung schärfer geworden ist als in dem Vorbild, so erscheinen auch alle Dinge härter und schärfer. Die Sockel haben spitze Ecken und Kanten, ebenso die Wappenschilder. Besonders auffällig ist die scharfe Zuspitzung der Arkadenbogen, während sie bei Vliet fast als Rundbogen erscheinen.

Während das Gothaer Bild ebenso wie bei Vliet ein Hochformat zeigt, erscheint dieselbe Architektur zwei Jahre später bei Blieck in einem kleineren Breitformat. Dies Bild besitzt die Glasgower Art Gallery.[1]) Die Veränderungen gegenüber dem Kopenhagener Vorbild sind ähnlicher Art wie sie das Gothaer Beispiel aufweist, aber sie sind doch fortschrittlicher. Sie zeigen schon ein besseres Verständnis für die räumlichen Werte bei van Vliet. So schliesst das Bild nicht mehr wie in Gotha mit einem Pfeiler die linke Bildseite und zwar mit einem Pfeiler des Vordergrundes, der raumbeengend wird, sondern es lässt wie bei Vliet den Bildraum

1) Vgl. Oud Holland 1893 S. 137. Hofstede de Groot liest hier die Jahreszahl 1650. Sie ist schon deshalb nicht möglich, weil das Vorbild erst 1652 entstanden ist. Waagen las richtig 1656. Übrigens ist auch auf der Photographie, die ich habe, deutlich die 6 am Schlusse zu erkennen.

dort frei ausklingen. Die Zeichnung hat viel von ihrer Schärfe verloren, die Schatten sind so trübe wie vorher. Soweit ich nach der Photographie urteilen kann, stimmt es mit den beiden kleinen und unbedeutenden Architekturstücken in Gotha (No. 154, 155) überein, die ebenfalls 1656 datiert sind. Sie sind hellgrau und äusserst nüchtern im Ton. Das Licht kommt wenig zum Ausdruck. Das Blau in den Fenstern und das Braun in den Holzteilen ist stumpf und trocken. Die Schatten der Pfeilermodellierung sind trübe, fast schmutzig und völlig undurchsichtig.

Schliesslich sei noch ein gutes Bild dieser Art von 1655 bei Herrn Gesandtschaftssekretär W. von Krause (Haag) erwähnt. Eine späte Wiederholung dazu befand sich in der Slg. Habich (Vstg. 1892) als Houckgeest.

Schluss.

Durch drei Jahrhunderte ist im vorhergehenden die Darstellung der Architektur in der niederländischen Malerei nach ihren wesentlichen Erscheinungen verfolgt. Das Ergebnis ist in Kürze folgendes. Das 15. Jahrhundert knüpft an die mittelalterliche Gewohnheit an, die Bildarchitektur in abkürzender Weise als ein der Figur untergeordnetes Element darzustellen, dem eine rein gegenständliche, den Schauplatz erläuternde Bedeutung zukommt. Von hier ausgehend zeigt die Entwickelung der Malerei während des 15., 16. und 17. Jahrhunderts das Problem, der Architektur als Raumkunst gerecht zu werden, dem Raum ferner die gegenständliche Bedeutung zu nehmen und ihn rein als Erscheinungswert, als ein im höchsten Masse subjektives Erlebnis des Beschauers aufzufassen. Schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts sind Schritte nach dieser Seite getan. Es ist Jan van Eyck, der am weitesten vorgreift. Er führt die Lichtstimmung ein, das Helldunkel — als ein nur vom Beschauer

aus zu erfassendes Darstellungselement, das mit der gegenständlichen Beschaffenheit der Architektur nichts zu tun hat. In diesem subjektiven Element ist der eigentliche Grund zu suchen, warum ein Kirchenraum wie der des Berliner Madonnenbildes mit den Darstellungen des 17. Jahrhunderts mehr Verwandtschaft hat als mit allen dazwischen entstandenen ähnlichen Werken. Doch ist bei Jan ebenso wie bei allen seinen Zeitgenossen die Architektur innerhalb des Bildganzen nur ein Einzelmotiv im Zusammenhang mit andern Motiven, die in dieser Verbindung von einem Beschauer niemals erblickt werden könnten. Im Verlaufe des 15. Jahrhunderts wird daher zunächst ein richtigeres Verhältnis der Architektur zu allen andern dargestellten Dingen angestrebt, und es wird versucht, den architektonischen Raum als ein logisches, in sich geschlossenes Gebilde zu entwickeln. Was die niederländische Malerei in dieser Richtung suchte, dafür hatte die gleichzeitige italienische Kunst nun in erster Linie die Lösung gefunden. Und so werden denn deren Ergebnisse zu Beginn des 16. Jahrhunderts von den nordischen Künstlern, unter denen besonders Mabuse zu nennen ist, aufgenommen.

Die nächste wichtige Entwickelungsstufe für die Architekturdarstellung knüpft an den Namen des Hans Vredeman. Dieser bildet mit den Elementen, die die erste Generation des 16. Jahrhunderts von den Italienern übernahm, in einseitiger Weise während der zweiten Jahrhunderthälfte die Orthogonal-Architektur aus. Damit ist aber ein weiterer Schritt vorwärts getan zu der Auffassung der Architektur als eines subjektiven Raumerlebnisses. Denn indem Hans Vredeman jedes architektonische Objekt in das strenge Schema einer Sehpyramide einspannt, macht er aufs eindringlichste den nur vom Beschauer abhängigen perspektivischen Aufbau des Raumes deutlich. Es braucht hierfür nur nochmals auf seine „Tunnelperspektiven“ und die extreme Anwendung der Orthogonale hingewiesen zu werden. Zugleich beginnt mit den Arbeiten Hans Vredemans das Architekturbild als selbständige Gattung. Seine Schüler und Nachfolger in Antwerpen

übertragen das Schema der Orthogonal-Architektur auf die Darstellung wirklich gesehener Kirchen, ohne dass jedoch damit das Raumproblem gefördert würde. Nur bei Steenwyck I zeigen sich in dieser Hinsicht neue Ansätze. Die weitere Entwickelung führt vielmehr zu Beginn des 17. Jahrhunderts von Antwerpen nach Holland hinüber. Mit den Arbeiten des Haarlemer Pieter Saenredam tritt das Architekturbild in eine neue Phase. An Stelle der früher charakteristischen Orthogonale tritt in den Dienst der Raumwirkung die Vertikale. Farbig: an Stelle der Lokalfarbe tritt der Ton. Endlich setzt um die Mitte des Jahrhunderts in Delft und Amsterdam die letzte Entwickelungsphase ein, die das Äusserste erreicht, was die holländische Malerei dem Kirchenraum an Erscheinungswerten entnimmt, und die den letzten Schritt nach Seite der subjektiven Raumerfassung bedeutet. Sie ist charakterisiert einerseits durch die perspektivische Schrägsicht (Gerard Houckgeest und H. van Vliet), andrerseits durch den Aufbau des Raumes aus Licht und Farbeneindrücken (E. de Witte).

Lebenslauf.

Ich, Hans Jantzen, evangelischer Konfession und Hamburger Staatsangehöriger, bin am 24. April 1881 zu Hamburg geboren als Sohn des Buchhändlers Rudolf Jantzen und seiner Ehefrau Alwine, geb. Lage.

Meinen ersten Unterricht empfing ich in der Hamburger Privatschule Nirnheim und wurde darnach Ostern 1894 in die Quarta des Gymnasiums zu Lüneburg aufgenommen, das ich fünf Jahre besuchte. Ostern 1899 kam ich auf das Gymnasium Christianeum zu Altona, wo ich Ostern 1902 die Reifeprüfung bestand. Ich bezog dann, um die Rechte zu studieren, die Universität München und hörte dort neben den juristischen Vorlesungen der Herren Professoren v. Amira, v. Bechmann, Grueber, Hellmann, v. Mayer, v. Seuffert die philosophischen und kunstgeschichtlichen Vorlesungen der Herren Professoren Cornelius, Lipps, Riehl und Voll. Nach einer Unterbrechung meiner Studien durch das militärische Dienstjahr wandte ich mich Herbst 1904 auf der Universität Berlin dem Studium der Kunstgeschichte zu und besuchte die Vorlesungen folgender Herren Dozenten: Dessoir, Frey, Haseloff, Kalkmann, Kekule, Ed. Meyer, Simmel, Swarzenski, Weisbach, Wölfflin. Von Herbst 1906 ab besuchte ich sodann die Universität Halle-Wittenberg, wo meine Lehrer die Herren Professoren Ebbinghaus, Goldschmidt und Robert waren. Am 1. Februar 1908 bestand ich die Promotionsprüfung.

Es sei mir gestattet, meinen hochverehrten Lehrern an dieser Stelle meinen Dank auszusprechen. Besonders fühle ich mich Herrn Professor Adolf Goldschmidt verpflichtet für die reichen Anregungen, die ich ihm verdanke, wie für seine stets freundliche Teilnahme.